LA PROSCRIPCIÓN DEL AURA. ARQUITECTURA Y POLÍTICA EN LA RESTAURACIÓN DE LA CATEDRAL DE MÉXICO, 1967-1971

Ariel Rodríguez Kuri
El Colegio de México

FUEGO, BANDOS, POLÉMICA

La noche del 17 de enero de 1967 un incendio destruyó dos secciones de la catedral de México: el coro y el altar del Perdón. Muy probablemente el fuego se originó por un corto circuito. No existe evidencia de que el incendio haya sido otra cosa sino un accidente, aunque en los meses posteriores se hicieron acusaciones de tintes difamatorios —al calor de una discusión pública extraordinariamente intensa y ríspida sobre la restauración— según las cuales el siniestro habría sido provocado.[1]

Fecha de recepción: 9 de marzo de 2006
Fecha de aceptación: 25 de abril de 2006

[1] Apenas el 20 de enero el Ministerio Público Federal, después de recibir los testimonios del sacristán, un electricista y un velador, se inclinaba "extraoficialmente" a considerar el incendio como un accidente. Véase *Excelsior* (20 ene. 1967), p. 20-A.

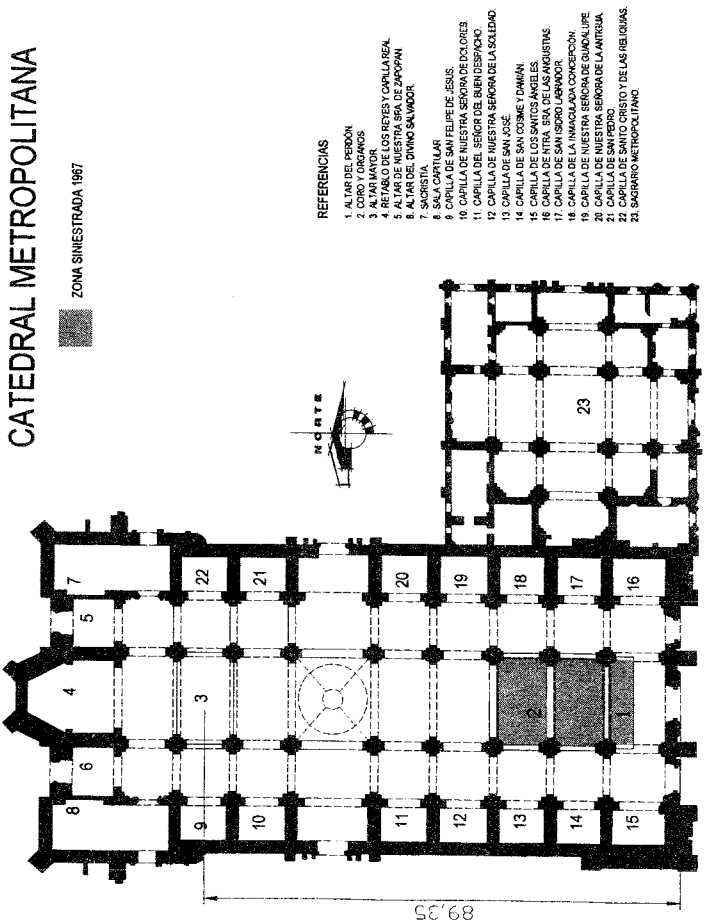
Fue evidente desde un principio que las consecuencias de la conflagración tenían grandes potenciales político e ideológico. La prensa escrita de la ciudad de México comprendió de inmediato las posibilidades mediáticas del percance. Un periódico aseguró que aquella noche "eran miles los que se aglomeraban" afuera de la catedral; un anciano "cayó de rodillas" para implorar "al cielo que ayudara a controlar las llamas".[2] Puede ser, aunque es más fácil documentar el recurso a la catarsis como el procedimiento más importante en el tratamiento informativo y emocional del accidente. Es justo este tratamiento uno de los elementos que explicará el ascenso en espiral de las pasiones y la polarización —en sólo semanas— de los juicios arquitectónicos, estéticos y litúrgicos alrededor de la restauración.

Los daños del incendio fueron muy localizados si tomamos como referencia la totalidad de la planta catedralicia. Casi de inmediato se supo que el edificio propiamente dicho no había sufrido ningún deterioro de consideración y que la obra maestra de la ornamentación de la catedral —el altar de los Reyes— no había sufrido daño alguno. Sin embargo, los estragos fueron evidentes en algunas pinturas y estatuas, y en la decoración y en el mobiliario contiguo al altar del Perdón. La sillería del coro, con sus más de 100 sitiales, fue destruida casi en su totalidad por las llamas (véase el plano 1 que indica la zona del siniestro).[3]

[2] BMLT, Ae, I 05273, *Novedades* (18 ene. 1967).

[3] Fotografías que muestran los daños en la zona afectada fueron publicadas por *Arquitectura/México*, 96-97 (primer semestre, 1967), pp. 7 y 9. Se perdieron totalmente las siguientes pinturas que se encontraban en el altar del Perdón: *Virgen del Perdón*, de Simón Pereyns; *San Sebastián*, anónimo; *El Divino Rostro*, de Alonso López de Herrera; *Visión*

Plano 1
Catedral metropolitana



Planta de la catedral y área del incendio de enero de 1967.
Dibujó y adaptó: Alejandro Dionicio.
FUENTE: Catedral de México, 15.

Aunque con funciones distintas desde la perspectiva de la devoción popular y de la liturgia propiamente dicha, el altar del Perdón y el coro conforman una sola estructura. El primero, es una especie de herradura que mira de frente al altar mayor. Justamente en su parte posterior, y como recibiendo a los feligreses que ingresan por las puertas frontales, se levanta el altar del Perdón. Un dato importantísimo en la polémica que siguió al incendio de 1967 es el hecho de que el altar del Perdón, pero sobre toda la estructura del coro, eran (y son) un impedimento para que un observador que accediera a la catedral pudiera mirar en perspectiva (con el punto de fuga en el altar de los Reyes, es decir, en el ábside) y abarcar inmediatamente todo el interior de la sede. El altar del Perdón y el coro hacen imposible la apreciación del volumen y del espacio catedralicio, del ritmo de las columnas y de las relaciones de éstas con la bóveda, con la luz y con el vacío.

Esa implantación del coro, dispuesto de manera frontal al altar mayor, es un resultado directo y tangible del orden barroco mexicano y, en sentido más amplio, de la tradición catedralicia española. Sin embargo, para mediados de la década de 1960, pocas catedrales católicas en el mundo mantenían el coro contrapuesto al altar mayor y al ábside. Desde el neoclásico los volúmenes y el espacio eran atributos mayores en los juicios estéticos sobre las catedrales; pero como mostraré en este estudio, en México, sobre todo entre historiadores, historiadores del arte y algunos arquitectos abocados a la restauración, la ornamentación y el mobiliario seguían

Apocalíptica de San Juan y *Asunción y Coronación de la Virgen*, de Juan Correa; *Asunción de la Virgen*, de Rafael Jimeno. Véase la noticia de las pérdidas y un comentario sobre su valor artístico en MOYSSÉN, "Las pinturas perdidas", pp. 87 y ss.

prevaleciendo sobre las nociones de un orden arquitectónico abierto y sobre las funciones litúrgicas posconciliares.

El incendio provocó uno de las polémicas intelectuales y artísticas más importantes de la década de 1960. En las semanas, meses e incluso años por venir se formaron dos bandos bien definidos en relación con las medidas necesarias para resarcir el daño que sufrió el interior de la gran planta arzobispal.[4] De una parte se conformó el campo de los neobarrocos (a quienes llamo también restauradores) que consideró indispensable emprender un proyecto de rescate de la catedral para dejar las secciones afectadas justamente como se encontraban antes de la conflagración. Por otro lado, el segundo grupo (que nombro indistintamente modernistas o renovadores) sostuvo que era el momento de redefinir el espacio de la nave catedralicia, con fines, sobre todo, litúrgicos (aunque en el fondo también estéticos), para lo cual era válido suprimir o mover el coro y reasignar el papel y el lugar del altar del Perdón.

Postulo que frente a las alternativas planteadas para el arreglo de la catedral se desarrolló una verdadera guerra cultural. Como condición y como resultado natural del conflicto se configuraron constelaciones políticas. En el campo modernista coincidieron el obispo de Cuernavaca, Sergio Méndez Arceo (1907-1992) y el arzobispo de México, Miguel Darío Miranda (1895-1996),[5] quienes estaban par-

[4] Menos de un año después del incendio la prensa tenía perfectamente ubicados los bandos y sus argumentos; véase *Tiempo* (27 nov. 1967), "Iglesia y arte religioso", pp. 15-18.

[5] Miguel Darío Miranda fue arzobispo primado de México entre 1956-1977. Sergio Méndez Arceo fue el séptimo obispo de Cuernavaca entre 1952-1983.

ticularmente interesados en adecuar la catedral a lo que consideraban dos de las ideas fuerza esenciales del Concilio Vaticano II: la reforma a la liturgia y a la pastoral de los obispos; concurrieron en este campo, también y necesariamente, arquitectos y críticos de arte (Mario Pani, Ricardo de Robina, Ida Rodríguez Prampolini, por ejemplo) cuyas ideas aparecían en ese momento como pertinentes para una reorganización del espacio catedralicio. El campo renovador seguramente interpretó la coyuntura que definió el incendio como halagüeña: que el movimiento moderno sustentara arquitectónica y estéticamente la reforma litúrgica y pastoral en proceso.

El campo neobarroco era más amplio y heterogéneo. Confluyeron historiadores de la talla de Edmundo O'Gorman y Francisco de la Maza, quienes proporcionaron los argumentos de mayor peso para definir a la catedral tanto en términos de monumento histórico como de síntesis y expresión de la nacionalidad y de lo mexicano. Compañeros de viaje muy eficaces fueron algunos profesionales de la arquitectura y la restauración quienes, sin aportar mucho en el terreno de las ideas, insistieron en que había algo intrínsecamente absurdo e incluso perverso en introducir criterios y conceptos del movimiento moderno en el arreglo de la catedral. El tercer contingente lo formaron ciudadanos devotos y militantes de algunas organizaciones católicas que encontraron en aquella disputa una manera de expresar, con mínimos peligros en cuanto a la obediencia debida, su distancia e incluso su animadversión a la aplicación en México de las reformas del Concilio.

Como ha planteado Guillermo Sheridan la polémica es sobre todo "una discusión en estado de emergencia, una

erupción argumental que alivia o por lo menos replantea las tensiones subterráneas de una cultura".[6] Uno de los objetivos de mi estudio es mostrar que "las tensiones subterráneas" de la cultura mexicana en la década de 1960 eran en varios planos muy intensas y en más de un aspecto irreductibles. No era para menos. En una perspectiva amplia, lo que se ventilaba en aquel desacuerdo enfático sobre el arreglo, la función y la estética de la catedral era otra vuelta de tuerca a dos grandes tópicos de la cultura moderna en México: de una parte, los juicios histórico, cultural y estético de la herencia barroca y de sus relaciones con la identidad de lo mexicano en el mundo contemporáneo; de la otra, las dificultades en la recepción y asimilación de las vanguardias del siglo XX.

La energía comprometida en la discusión se explica, también, porque ésta tocó las prácticas de grupos de interés vinculados de una u otra forma con la problemática siempre compleja del monumento histórico.[7] Pero el debate no puede ser leído ni interpretado sin reconocer (o al menos enunciar) sus vínculos con asuntos clave de orden teórico, historiográfico y político. El problema desborda sus propios parámetros temporales y temáticos. A mi juicio la polémica sobre la restauración de la catedral debe ser reconstruida y explicada dentro de un campo de problemas más amplio.

[6] Véase SHERIDAN, "Estudio introductorio", en *México en 1932*, pp. 13-14.

[7] Una aproximación a la problemática histórica del monumento en México es el trabajo de Lombardo, "El patrimonio arquitectónico y urbano (de 1521 a 1900)"; pero como la propia Lombardo arguye, no existe una historia de la conservación y restauración del patrimonio edilicio en México. Para un tratamiento de este asunto en Europa véase CHOAY, *The Invention of the Historic Monument*.

Sugiero las siguientes líneas de análisis, que delimitan y ordenan el desarrollo del presente estudio.

En primer lugar, es necesario plantear la función del orden barroco en la cultura material y visual contemporánea, pero también en la sensibilidad de los modernos. La literatura al respecto es enorme no sólo para México, sino para los casos europeo y latinoamericano. Aunque es improbable una síntesis de semejante discusión, sostengo que la tendencia dominante en las últimas cuatro décadas consiste en interpretar el barroco o bien como una modalidad propia y fértil de la modernidad social y cultural, o bien como respuesta a un orden impuesto desde afuera y como alternativa para otra y muy distinta modernidad.[8] Tres escritores cubanos son una suerte de padres fundadores de la patria grande barroca, y en todo caso han dejado una huella impresionante en la literatura académica, al develar o construir —según se prefiera— el canon según el cual el barroco es, a un tiempo, estética, identidad y modernidad: José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy.[9]

Al final del día será Sarduy quien tendrá el peso específico mayor en los estudios históricos, estéticos y teóricos del barroco.[10] El suyo no es sólo una vindicación o un manifiesto, sino una analítica cuyos vínculos con la epistemología, la

[8] Tres buenos ejemplos de esta tendencia son ECHEVERRÍA, *La modernidad del barroco*; SCHUMM, "El concepto barroco", pp. 13-30; CHIAMPI, *Barroco y modernidad*, pp. 37-38.

[9] LEZAMA LIMA, *La expresión americana*, especialmente pp. 79-106; CARPENTIER, "Lo barroco y lo real maravilloso", pp. 333-356, y SARDUY, *Barroco*, pp. 1197-1228.

[10] Comparto aquí el punto de vista de CHIAMPI, *Barroco y modernidad*, sobre la trascendencia de Sarduy para el entendimiento del barroco. No obstante, incomoda sobremanera que Chiampi valore al escritor cu-

historia de la ciencia y la historia del arte y la literatura son fructíferos. Es especialmente importante la tesis de Sarduy de que el barroco americano anticipa y luego experimenta un desarrollo paralelo a la sensibilidad y a la mentalidad filocientífica ilustrada.[11] No obstante, sólo por omisión Sarduy es importante para mi argumento: en la polémica de 1967 ningún participante del bando restaurador discutió la herencia barroca en los términos luego formalizados por Sarduy.

Al contrario. Para los restauradores de 1967 el valor supremo del barroco es que expresa la identidad mexicana como invariante. Tal es la segunda línea de pensamiento en este estudio, es decir, las relaciones que guarda un orden estético-arquitectónico específico con las definiciones políticas y culturales sobre la identidad nacional. En la polémica de 1967 este plano es crucial. Sugiero que el partido restaurador estuvo mucho más interesado en estas relaciones y en sus implicaciones que en una reflexión amplia, abstracta y comprensiva sobre las relaciones entre el barroco y orden moderno en el arte y la arquitectura. Tal fue la virtud del partido neobarroco desde el punto de vista polémico: reducir la agenda a su mínima expresión, es decir, al problema "técnico" de la restauración de los muebles consumidos por el fuego. Sin embargo, esa reducción constituyó una seria limitación estratégica para avanzar en la discusión y crítica de la cultura mexicana contemporánea.

En tercer lugar, aparece un problema técnico, sólo en apariencia omnipresente en aquel debate: ¿es permisible

bano por teorizar "la crisis de lo moderno" en el momento en que aparece "el cascajo autoritario producido por la pesadilla de la Razón".

[11] SARDUY, *Barroco*, pp. 1223 ss.

plantear nociones como belleza, armonía, equilibrio, función desde cánones contemporáneos, para luego inferir conceptos operativos a determinadas estrategias de conservación, intervención y difusión?; ¿cuáles son los derechos reconocidos y cuáles son las zonas de disputa para que los modernos intervengan los monumentos de los antiguos?; ¿qué actores —políticos, sociales, religiosos y profesionales— tienen derechos legítimos para involucrarse en las tareas de conservación y para definir los usos futuros del monumento?[12] Fue en esta dimensión en la que se desarrolló buena parte de la polémica de 1967, aunque sus supuestos y argumentos más fundamentales remiten, de forma obligatoria, a los dos niveles anteriores.

El cuarto aspecto está implicado en el estudio. Si bien aquel diferendo se libró en algunos momentos en privado, se trató sobre todo de una discusión en los medios que usualmente consideramos como vehículos y partes constituyentes de la esfera pública. Los argumentos más importantes sobre el arreglo de la catedral se presentaron por escrito en periódicos diarios, suplementos culturales y revistas especializadas, aunque existe evidencia de que al menos en una ocasión se discutió el problema en un programa de televisión.[13] Las mesas redondas y las conferencias académicas fueron también modalidades para transmitir ideas y ganar

[12] Han sido para mí de gran importancia dos textos en esta propuesta: de entrada el venerable (y subversivo) RUSKIN, *Las siete lámparas de la arquitectura*, especialmente pp. 207 y ss y el ya citado de CHOAY, *The Invention of the Historic Monument*. Sin embargo, es imprescindible consultar la propuesta analítica de GARCÍA CANCLINI, "El patrimonio cultural de México".

[13] La noticia sobre la discusión del arreglo de catedral en el programa *Anatomías*, en noviembre de 1967, la proporciona Sergio Méndez Ar-

adhesiones. Se debe inquirir si la polémica de 1967 pertenece a la historia, todavía no escrita, de las formas y desarrollos de la esfera pública en México en los años del autoritarismo político. Recientes aportaciones a esta materia señalan la necesidad de reconocer las modalidades históricas en que se desarrolla la esfera pública, y los rasgos específicos que le otorgan a este fenómeno la experiencia política y cultural de la gran ciudad.[14]

CONFIGURACIÓN Y LÍMITES DEL CAMPO MODERNISTA

Lo que llamo en este artículo la propuesta modernista fue expuesta de manera sistemática en el número doble 96/97 de *Arquitectura/México* correspondiente al primer semestre de 1967. Tanto en la presentación del número, a cargo de Mario Pani, como en al menos ocho artículos, se hicieron evaluaciones de las consecuencias materiales del incendio, se interpretó el sentido original de la disposición de la nave en el siglo XVII, se reflexionó sobre la liturgia y el sentido del culto moderno en una catedral católica, se discutió la manera en que un edificio de esa naturaleza debe reflejar y proyectar las distintas tendencias de la arquitectura y del arte contemporáneo, y se recogieron debates anteriores sobre la renovación de la catedral de México.

Pero la discusión pública sobre el destino de la catedral después del incendio no comenzó con el número (casi) mo

ceo, "El Coro de la Catedral de México", en *Correo del Sur* (12 nov. 1967) en CIDOC, *Cuernavaca*, I, p. 205.

[14] Sobre estos problemas véanse dos textos relevantes: PICCATO, "Introducción: ¿modelo para armar?" y DAVIS, "El rumbo de la esfera pública".

nográfico de *Arquitectura/México*. De hecho, en los días inmediatos al incendio parecieron definirse los bandos en pugna. El 23 de enero, en su artículo editorial en *Excelsior*, Ramón de Ertze Garamendi argumentó que la catedral no necesitaba una restauración, sino una nueva instauración. Debería evitarse a toda costa, dijo Ertze, un "falso histórico", pues le parecía "abominable" restaurar la sillería del coro cuando el incendio había consumido 91 de las 103 sillas. ¿Acaso se le diría a los visitantes y feligreses que el coro era "del siglo XVIII"? Su propuesta era de otra naturaleza: sería oportuno que una intervención subrayara los papeles esenciales del altar y la cátedra del obispo en el culto contemporáneo. Por lo demás, desde el 19 de enero, Ertze había planteado el traslado del coro a espaldas del altar mayor y de la cátedra del obispo, y había pedido sutil pero firmemente que las autoridades escucharan todas las voces antes de proceder a una restauración.[15] Ertze no era cualquier opinante: era canónigo de la catedral y párroco de San Lorenzo.

Una de las primeras intelectuales que asumió las consecuencias estéticas de una intervención en la catedral fue Ida Rodríguez Prampolini. Apenas el 27 de febrero publicó un artículo intitulado "Catedrales vivas y catedrales muertas". En principio Rodríguez Prampolini hizo una crítica psicológica que se dirigía al alma de los que propugnan por una restauración del templo tal como se encontraba al momento del incendio. Estos "insensatos" han olvidado que la Catedral es un lugar de culto, en un país donde "la fe está viva". Por tanto, "la Catedral no es ni debe convertirse en un museo".

[15] Ramón de Ertze Garamendi, "Catedral", en *Excelsior* (23 ene. 1967), p. 6-A y "En Catedral", *Excelsior* (19 ene. 1967), p. 6-A.

Esos "teóricos de una estética retrógrada" jamás ingresarán a la catedral "para rezar, sino para gimotear, con la impertinencia típica del crítico, sobre un pasado perdido".

Rodríguez Prampolini construye un tema que será esencial en la propuesta modernista: "nunca una época artísticamente fuerte —por ejemplo el barroco— hubiera querido rehacer una catedral gótica tal como estaba". Porque a su juicio no existía ninguna "unidad de estilo" que hubiera que salvaguardar: "hay en la Catedral" elementos que son "testigos de todos los siglos —desde el XVII hasta el XX". La catedral es "una gran sinfonía" de estilos, influencias, momentos. Pero además, la crítica e historiadora del arte se horroriza ante el culto de lo añejo, ése que no tiene el valor de "admitir que no todo el arte de los siglos pasados es bueno": las obras de Rafael Ximeno, destruidas por el fuego, "eran mediocres". Para el nuevo fresco de la cúpula por qué no pensar en artistas, escribió, "de la talla de Rufino Tamayo o José Luis Cuevas".[16]

Todavía no terminaba febrero y ya estaban esbozadas las líneas más relevantes del alegato modernista. De una parte, la exigencia de una adecuación funcional para el culto moderno (Ertze) y de la otra su apertura a la huella de los artistas contemporáneos (Rodríguez Prampolini). La configuración de la propuesta modernista se nutrirá, además, de ideas-

[16] BMLT, Ae, I 05273, *Excelsior* (27 feb. 1967). El artículo fue reproducido en *Arquitectura/México*, 96-97 (primer semestre, 1967), pp. 29-31. El tono de Rodríguez Prampolini no deja lugar a dudas sobre lo que imaginaba como deseable para la catedral, en ese preciso momento; más allá del campo de batalla, no hay dogmatismo. Véase un trabajo académico contemporáneo al debate: RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *El surrealismo y el arte fantástico.*

fuerza muy influyentes en ese momento. Tal es el caso de la preeminencia otorgada al altar y a la silla del obispo. Este argumento constituye una de las piedras nodales del alegato modernista, ahora desde el punto de vista litúrgico. Según este punto de vista la actual disposición del altar del Perdón y del coro era un obstáculo físico, pero también litúrgico para lo que se imaginaba debería ser la nueva relación del obispo con los creyentes. Esa nueva relación sacrificaba la posición material y simbólica del coro. Como ha señalado Óscar Mazín, el Concilio Vaticano II acabó por reconocer lo que acaso "fuera ya un hecho: la drástica disminución del ámbito de actividades de la otrora vital corporación", esto es, del cabildo y, por extensión, del coro.[17]

Al menos una catedral mexicana había sido objeto de una intervención profunda y reciente, donde era notable la estrecha vinculación entre las nociones espaciales y arquitectónicas, y las necesidades litúrgicas planteadas por su obispo. La catedral de Cuernavaca fue intervenida en 1959, y Sergio Méndez Arceo, obispo en aquel entonces, dejó un testimonio inequívoco sobre el sentido de la reforma, por él promovida y publicitada. El objetivo central de la intervención era recuperar "el eje del altar y de la cátedra" como el elemento articulador "en torno al cual gravita todo el culto", que no es otra cosa "que la unión con Cristo del pueblo fiel, presidido por el obispo [y] ayudado por los ministros". La simpleza en la disposición de los elementos subraya la centralidad del altar: "nada distrae la visión [del altar]", pues "está colocado entre el obispo y sus ministros y el pueblo fiel". Para el obispo, el altar "es verdaderamente el

[17] MAZÍN, *El Cabildo Catedral de Valladolid*, pp. 13-14.

centro de la Iglesia".[18] El obispo obtuvo una consecuencia de esta concepción, que afectaría de forma directa la densidad del mobiliario y la decoración en la nave catedralicia: debía evitarse la "multiplicación de altares y retablos en nuestras iglesias", esto es, la "multiplicación de focos de atención". Esto, para abatir un paisaje donde "se amontonan veladoras, flores, floreros y hasta objetos de uso personal".[19]

Es de suponerse que las estrategias para el nuevo ordenamiento del espacio catedralicio eran también estrategias para nuevos liderazgos en el seno de la Iglesia. Nótese cómo en el caso de Cuernavaca el alegato en pro del arreglo interno de la nave ha pasado también por la identificación de otra legitimidad histórica. Según Méndez Arceo "la cátedra o trono del obispo fue colocada por los primeros cristianos en el lugar más lógico y significativo, en el ábside de sus iglesias". Aquellas basílicas primitivas han sido "las formas más perfectas para expresar que el templo es el recinto de la Asamblea Cristiana".[20] "Las formas más perfectas", reitero, no sólo por la economía de recursos comprometidos, no sólo por ese minimalismo y su estética intrínseca, sino porque el obispo aparece como la figura incontestada del momento litúrgico. Es un homenaje al obispo sin la burocracia diocesana, a partir de una concepción muy estructurada del orden espacial. La racionalización de Méndez Arceo funde los criterios litúrgicos, estéticos y arquitectónicos en un complejo doctrinal y argumental, que luego encontrará cabida plena en los resolutivos del Concilio Vaticano II.[21]

[18] MÉNDEZ ARCEO, *Exhortación pastoral*, pp. 4-5.
[19] MÉNDEZ ARCEO, *Exhortación pastoral*, p. 7.
[20] MÉNDEZ ARCEO, *Exhortación pastoral*, pp. 4-5.
[21] Respecto a los alcances de la sensibilidad artística en los doctrinarios

Una intervención como la de Cuernavaca supuso entonces la supresión o traslado de aquellos elementos que, a juicio de esa sensibilidad litúrgica y espacial que ya emerge antes del Concilio, estorbaran la relación directa —visual, quizá espiritual— entre los creyentes, el altar y el obispo. Los ejemplos de Méndez Arceo son aleccionadores. El obispo juzgó que los retablos localizados en el ábside de la catedral habían acabado por absorber el altar mismo, el cual "aparecía como una pequeña mesa adosada" a aquéllos. Como esos retablos no tenían "mérito artístico ni histórico" se suprimieron, y en cambio se colocó un "ciborio, llamado también baldaquino, que lo cubre, lo señala, lo engrandece" al propio altar. Como es probable que los feligreses "añoren" los retablos suprimidos, Méndez Arceo concluye con un recurso a su propia autoridad: "sólo por el bien de vuestras almas y gloria de Dios [se emprendieron] esas reformas".[22]

católicos inmediatamente después del Concilio véase PLAZAOLA, *El arte sacro actual*, pp. 107-222. Otros dos trabajos que ofrecen una panorámica general de los impulsos reformistas en la liturgia y el arte antes y después del Concilio Vaticano II, son MENIS, "La reforma litúrgica", pp. 37-41 y ARANDA, "La apertura post-conciliar", pp. 43-53. La cercanía de las tesis de Méndez Arceo respecto a lo que proponen estos trabajos es sorprendente. En todo caso, y para inferir las nuevas necesidades espaciales, de mobiliario y decoración en las iglesias posconciliares, véanse la "Constitución sobre la sagrada liturgia", especialmente el cap. VII, "El arte y los objetos sagrados", en *Concilio Vaticano II*, pp. 237-242; véase asimismo, MCNASPY, "La liturgia", pp. 124-127. Es de sobra conocido el ánimo del Concilio por reintegrar la centralidad del obispo en el trabajo pastoral de la Iglesia; véase HALLINAM, "Obispos", pp. 384-391.

[22] MÉNDEZ ARCEO, *Exhortación pastoral,* p. 6. Véase la descripción de las modificaciones en Cuernavaca y del ambiente en que éstas tienen lugar, en SUÁREZ, *Cuernavaca frente al Vaticano*, pp. 9-15.

No fue la de Méndez Arceo la única ni la primera contribución a una práctica renovada de la arquitectura religiosa y el arte sacro en México. Está documentado —y pase sólo como ejemplo— el caso de Monterrey donde, entre 1942-1947, tanto en la "dignificación del presbiterio" de la catedral como en la erección de la parroquia de la Purísima se ensayaron ideas y recursos comprometidos con el arte moderno. En el primer caso el obispo Guillermo Tristchler encargó al pintor Ángel Zárraga el decorado del ábside, la bóveda y los muros laterales; el mismo obispo pidió a Enrique de la Mora el proyecto arquitectónico de la Purísima, e invitó a Jorge González Camarena, Jesús Guerrero Galván, Federico Cantú y Benjamín Molina a decorar los muros. Hecho significativo por el momento elegido (el templo se consagró en febrero de 1946), Tristchler pidió al artista judío alemán Herbert Hofmann un Cristo crucificado monumental. La apuesta del proyecto de la Purísima recoge motivos que emergerán con virulencia en la disputa alrededor de la restauración de la catedral de México. Uno de ellos sobre todo: la experiencia de los fieles que "encontraron un insólito tratamiento del espacio" en el templo nuevo, un espacio que "era dominado [...] en su totalidad por la mirada", sin obstáculos, como realzando que el vacío modelado por la piedra y atravesado por la luz eran atributos esenciales de la arquitectura moderna.[23]

Sería no obstante la experiencia de Cuernavaca la que se recobró a plenitud en medio de la polémica de 1967, quizá por su proximidad temporal, pero seguramente también por la visibilidad pública de Méndez Arceo. Justo en el momento en que se desarrollaba la discusión sobre la naturaleza de la

[23] RUBIO Y RUBIO, "Monterrey y la renovación de las artes sagradas", pp. 201-209.

restauración de las secciones afectadas apareció una serie de críticas y respuestas sobre la experiencia de 1959. En octubre de 1967, por ejemplo, un Comité pro reivindicación de la Iglesia católica de Cuernavaca sostuvo que la restauración de la catedral de México "debe hacerse sin ideas reformistas que sólo la perjudicarían, ya que además de templo vivo, es una joya arquitectónica, patrimonio de todos los mexicanos". Recuerda que en el caso de la catedral de Cuernavaca hubo una "hibridación", impulsada por Méndez Arceo, que no fue otra cosa que un atentado de "lesa cultura".[24]

La respuesta de un grupo de seglares de la diócesis de Cuernavaca es aleccionadora, al menos porque coloca su argumento en la ruta ya señalada de la legitimidad histórica, y al mismo tiempo hace coincidir el argumento con el arreglo de la catedral. Ésta "es el espacio adecuado de la asamblea cristiana organizada como un cuerpo, el cuerpo místico de Cristo [...] según la forma de la liturgia de las basílicas". Es así que estos seglares, "al entender la base de los cambios [es decir, la intervención de 1959], hemos aprendido a amar a nuestra Catedral, en donde sentimos más real la presencia de Dios".[25] Sin embargo, pocas cosas tan reales como el deslizamiento acelerado de la experiencia de Cuernavaca, y de las ideas del obispo Méndez Arceo, al centro del debate sobre el arreglo de la catedral de México. Un ejemplo: la prensa recogió una declaración de Méndez Arceo en la que

[24] *El Sol de México* (30 oct. 1967), en CIDOC, *Cuernavaca*, II, p. 349. Por lo demás es bien conocida la oposición al obispo de Cuernavaca en los medios católicos conservadores; ver a manera de ejemplos extremos (y quizá por ello no tan representativos) los textos de RIUS FACIUS, *Los demoledores de la Iglesia*, pp. 123-146 y ABASCAL, *La secta socialista*.
[25] *Excelsior* (3 nov. 1967), en CIDOC, *Cuernavaca*, II, 350.

afirmaba a propósito del incendio: "El desastre artístico e histórico fue muy grande; pero la religión podemos decir que en realidad no padeció nada, y si queremos decir las cosas como las pensamos, debemos asegurar que salió ganando"; no es difícil imaginar el efecto de una aseveración de ese calibre. Sin embargo, Méndez Arceo criticó a la prensa por haber recogido mutilada su afirmación; según el obispo faltó agregar: "En primer lugar porque la atención pública se ha concentrado en la madre de las iglesias de la arquidiócesis de México e inmediatamente ha aparecido la ambigüedad del acontecimiento que nos lleva a la delimitación de los valores culturales y cristianos".[26]

En una entrevista periodística, el obispo amplió su juicio, pues resultaba muy claro a esas alturas "que de una manera u otra se mezcla[ba] el nombre de Cuernavaca" en la polémica sobre la catedral de México. En primer lugar, Méndez Arceo recordaba que su interés por el problema del espacio catedralicio se remontaba a una discusión similar en 1944, cuando él mismo era sacerdote en la arquidiócesis de México. Pero más allá de los antecedentes, el incendio autoriza una reflexión sobre el aspecto "teológico pastoral de la liturgia", que incluye el asunto del espacio y la disposición del mobiliario. Esto es así porque la Iglesia se encuentra comprometida "en la purificación del culto cristiano". Dado tal proceso de "purificación", los creyentes —advierte el obispo— deben estar conscientes que "cualquier encarnación pone limitaciones y ataduras" que maniatan el desarrollo de la fe.

[26] La cita del obispo, justo en esos términos, aparece en PIÑA DREINHOFER, *Restauración*, p. 15. La rectificación de Méndez Arceo en "Diversas opiniones sobre la reconstrucción del Coro de la Catedral", *Correo del Sur* (26 nov. 1967) en CIDOC, *Cuernavaca*, I, pp. 209-211.

"Encarnación", aquí, es sinónimo de fetiche. Por eso en la segunda parte de la entrevista, Méndez Arceo debe buscar una sustentación más técnica —digamos— de la intervención de la catedral de Cuernavaca, que por extensión es una justificación de una intervención fuerte en la de México. A partir de la carta de Venecia,[27] el obispo argumentará dos cosas: que la reposición de un elemento dañado en un edificio debía hacerse "con honestidad, de manera que la restauración no falsifique el documento de arte o historia"; pero más importante aún, que la propia carta autorizaba la supresión de las "estratificaciones superpuestas" con el fin de develar elementos "de alto valor histórico, arqueológico o estético". En Cuernavaca la supresión de las "estratificaciones superpuestas" significó despojar a la catedral de "las aberraciones neoclásicas" para restituir "la simplicidad primitiva", esto es, para recuperar "los murales deturpados y destruidos por añadiduras posteriores". Pero nótese cómo Méndez Arceo se coloca con facilidad en el caso que importa de verdad en ese momento, el de la catedral de México. El incendio era una oportunidad para mudar de posición lo que quedaba del coro, y dejar así "descubierta [...] la gran nave hasta el

[27] La Carta de Venecia se firmó en mayo de 1964, al término del II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos. Es una ampliación y profundización de su antecesora, la Carta de Atenas (1931). Para efectos de la polémica de 1967 el punto más importante es que la Carta de Venecia rechaza en su artículo IX "las reintegraciones de estilo", es decir, señala el carácter excepcional de cualquier restauración. En una enunciación memorable y hermosa la Carta ordena que "la restauración debe detenerse ahí donde comienzan las hipótesis". Véase un comentario sobre la importancia del documento y el texto íntegro de la Carta de Venecia en MARTÍNEZ JUSTICIA, *Antología*, pp. 24-26 y 63-68.

Altar Mayor". En este proyecto había justificantes amplios de "orden cristiano y civil" para eliminar "sabiamente y al mínimo las partes que estorben".[28]

Con la experiencia de la intervención en Cuernavaca a cuestas, con su papel muy publicitado en el Concilio II y con ese tono directo y no siempre amigable, Méndez Arceo será el único jerarca católico que puso por escrito, de manera sistemática, sus opiniones sobre la catedral de México. Méndez Arceo subrayó que lo que en realidad estaba en juego, más allá de los criterios particulares sobre la idoneidad del programa modernista, era el "reacondicionamiento litúrgico" de la catedral, según instruía el Concilio. Su criterio no ha cambiado entre Cuernavaca en 1959 y la ciudad de México en 1967: le sigue preocupando una ornamentación desordenada, la centralidad del culto mariano que ha devorado al Padre, la pluralidad de imágenes de santos, los ritos no codificados que enajenan al creyente de la idea "cristocéntrica" —defendida con pasión por el obispo— que debe regir la celebración posconciliar.[29] Si en las obsesiones del obispo

[28] *La Prensa* (3 nov. 1967) en CIDOC, *Cuernavaca,* II, pp. 351-352. El obispo expresa ideas muy similares en un texto propio: "El Coro de la Catedral de México", en *Correo del Sur* (29 oct. 1967), en CIDOC, *Cuernavaca*, I, pp. 199-202. Es imprescindible confrontar el argumento de Méndez Arceo con la exposición, desde fundamentos estéticos y litúrgicos muy parecidos, que ha hecho MENIS, "La reforma litúrgica", pp. 38-41.

[29] Para textos de la propia hechura del obispo véase "La verdad: reacondicionamiento litúrgico y no sólo traslado del Coro", 19 de noviembre, 1967; "Diversas consideraciones sobre la reconstrucción del Coro de la Catedral", 26 de noviembre de 1967; "El Coro de la Catedral de México", 21 de enero de 1968; "Sobre los debates acerca de la reconstrucción de la Catedral de México", 28 de abril de 1968, todos publicados en *Correo del Sur* y compilados en CIDOC, *Cuernavaca*, I, pp. 209-227.

hay ecos de la tradición erasmista, que asoma la cabeza de nueva cuenta después de Vaticano II, está por comprobarse.[30]

El proyecto de intervención y arreglo de la catedral de los modernistas, es decir, del grupo prohijado por Mario Pani, fue presentado y argumentado por Ricardo de Robina. Lo llamó "Un programa para la Catedral de México".[31] No sabemos cómo se gestó esta propuesta, pero existe al menos un documento, que elaboró la comisión técnica de la Comisión de orden y decoro del cabildo catedral, y que parece haber perfilado las líneas del proyecto de De Robina. Según la comisión, todo proyecto de restauración debería tener en cuenta tres puntos básicos: la "utilización de todos los elementos dañados por el incendio", que debían ser restaurados "en la medida de sus posibilidades"; la concepción de un proyecto arquitectónico "de acuerdo a los testimonios históricos contemporáneos [a la] construcción [de la catedral], en especial la opinión de los arquitectos/constructores"; finalmente, el proyecto debería contemplar "la distribución adecuada a las necesidades litúrgicas actuales", que incluían el asunto del "cupo y la visibilidad" en la nave.[32]

Es probable que Ricardo de Robina haya conocido el documento de la comisión técnica; pero con toda seguridad estaba al tanto de las discusiones arquitectónicas y litúrgicas sobre el culto católico. De ahí que su programa arquitectó-

[30] Véase O'GORMAN, *Destierro de sombras*, pp. 121-122, para quien el fomento del culto mariano (y por extensión toda la exhuberancia icónica del barroco) es elemento central del antierasmismo característico de la Contrarreforma.

[31] ROBINA, "Un programa para la Catedral de México", pp. 4-22.

[32] AHAM, Miguel Darío Miranda, Catedral, c. 127, "Catedral Metropolitana. Memorando sobre el proyecto de restauración elaborado por la Comisión Técnica", 10 de mayo de 1967.

nico las recoja y las proyecte en otro sector de precisión y pertinencia. De Robina planteó su programa a partir de dos supuestos básicos: primero, que las afectaciones sufridas por el altar del Perdón y la sillería del coro fueron de tal magnitud que no era legítimo imaginar la restauración propiamente dicha; en segundo lugar, y dados los daños, pero también la profunda unidad del complejo altar del Perdón y del coro, se debería encontrar "una nueva localización", más adecuada, "de estos elementos básicos", que tuviera en cuenta tanto "la composición arquitectónica" como la "función" litúrgica del "templo". Respecto al primer punto, se perfila claramente una de las cuestiones esenciales en la teórica y práctica de la restauración: ¿hasta dónde es legítimo restaurar, sin incurrir en una falsificación? Para efectos de su programa, De Robina argumenta que esto sólo es posible cuando se garantiza la autenticidad del conjunto, lo que en términos prácticos significa la intervención en secciones con daños parciales. Pero esto es imposible, en cambio, cuando hubiera destrucción total de algún elemento, o cuando se tratara del "producto de la creación individual de un artista".

Pero la segunda condición del programa resultará de lejos más complicada y polémica. Para De Robina el eje de la intervención en la catedral de México estaba en una nueva localización del altar del Perdón y del coro, por una parte, y en un corrimiento del altar Mayor, de otra. El altar del Perdón debería ser reasignado "con toda dignidad en el muro norte o testero del antiguo salón de cabildos". La "sillería subsistente" del coro (y los órganos, por cierto), a su vez, debería ser colocada "en posición inmediata al altar [Mayor]". Éste se localizaría, en fin, "en el centro arquitectónico de la Catedral".

Cumplir la segunda condición tenía un objetivo muy importante para la concepción del arquitecto, y ya había aparecido en las argumentaciones y trabajos en la catedral de Cuernavaca: lo que es más valioso en las fábricas catedralicias es la concepción arquitectónica en su sentido más puro, es decir, las ideas y aplicaciones sobre el espacio, su organización y sus escalas. Como escribió De Robina "el máximo valor expresivo [...] concebido para la catedral de México fue desde el primer momento el de la dimensión, las proporciones y longitud de la nave central y de su intersección con la nave transversal [,] valorizada y enfatizada por la cúpula central". Las tareas de una nueva intervención estarían dirigidas entonces a "la apertura completa de la nave central" y a la definición de un espacio de "dos entre-ejes [...] libres frente al altar [Mayor] que permitan una visión adecuada" de la nave en su conjunto, pero también del altar de los Reyes. A final de cuentas para De Robina se trataba de regresar "a la arquitectura primitiva del templo", y entiendo esta promesa como una reinstauración del espacio más puro, sin interrupciones visuales, sin alteraciones de perspectiva.[33]

Pero uno de los elementos más importantes del argumento de De Robina, que tendría consecuencias para definir la naturaleza de la discusión con los detractores de su programa (sobre todo con Edmundo O'Gorman, pero no sólo), fue el recurso a la historia. De Robina rescató otra polémica, la

[33] ROBINA, "Un programa para la Catedral de México", pp. 6, 8-9, 11 y 18. Es importante considerar, para mejor comprensión del ritmo del diferendo público, que De Robina había adelantado las ideas básicas del "programa" en sendos artículos en la prensa diaria; BMLT, Ae, 105274, *Excelsior* (11, 18, 19 y 20 abr. 1967). Existe una versión mecanografiada del "programa", en AHAM, Miguel Darío Miranda, Catedral, c. 127 s./f.

de 1668, suscitada sólo a unas semanas de la segunda consagración de la catedral de México en diciembre de 1667. En efecto, Luis Gómez de Transmonte, "maestro mayor de la obra y fábrica", y Rodrigo Díaz de Aguilera, "aparejador", debatieron con el maestro de ceremonias de la catedral, Pedro Velásquez de Loaysa. El punto esencial del diferendo de 1668 era la oposición de Gómez de Transmonte y de Aguilera a la idea de Velásquez de Loaysa de dejar el coro justo en el lugar donde se encontraba en 1967. Es interesante considerar que los dos primeros eran los arquitectos propiamente dichos de la catedral, mientras que Velásquez de Loaysa era el encargado más bien del ceremonial y de conciliar, por así decirlo, la liturgia, las jerarquías sociales y políticas y los usos y costumbres en la catedral de México.

De Robina explicó la naturaleza de las objeciones de Gómez de Transmonte y Aguilera (los perdedores de 1668), y las presentó para otorgarles un sentido legitimador de su proyecto: ubicar el altar mayor bajo la cúpula o cimborrio; situar el coro "en forma inmediata al Altar Mayor", es decir, al norte de éste, en el primero y segundo entre-ejes; ligar las naves procesionales frente al altar de los Reyes "sin pérdida de continuidad"; rescatar el valor y la dignidad del altar de los Reyes al proveerlo de una perspectiva y capacidad de uso convenientes; abrir visualmente la nave central para mostrar su "espacio, dignidad y proporciones"; aumentar la capacidad del templo para acoger a un número mayor de fieles y permitir a éstos una visión integral de la nave.[34]

[34] ROBINA reproduce dos actas, levantadas por un escribano del virrey Marqués de Mancera en enero y abril de 1668, a partir de las cuales resume las propuestas de Gómez de Transmonte y Aguilera; las actas aparecen en De Robina, "Un programa para la Catedral de México", pp. 11-

Nótese en ese caso que el argumento de De Robina y de los arquitectos de 1668 no dejó de producir en ciertas sensibilidades un malestar que no siempre es fácil definir. En su libro muy famoso sobre la catedral, Manuel Toussaint explica aquella discusión en términos sintomáticos: la discusión de 1668 "motivó mucho gasto de papel y de esfuerzos que hubieran podido ser mejor empleados"; después de describir la aquiescencia de los arquitectos para colocar el altar bajo el cimborio y de trasladar "el coro al lado del norte", pondera ampliamente el papel del mayordomo "quien echa por tierra todo lo que se había elaborado antes" a partir de razones que "para aquella época eran de importancia capital". Las razones aducidas por el mayordomo, dice Toussaint, aunque pudieran "destruir el aspecto arquitectónico del edificio" dejaban a salvo "la liturgia española"; tal es el caso de las rutas procesionales de los canónigos, ejemplo de las prácticas "necesarias para mayor decoro y suntuosidad del culto".[35] Aquí Toussaint establece un canon de interpretación que será ampliamente utilizado en la discusión de 1967 según el cual ningún criterio arquitectónico puede estar por encima de las prácticas litúrgicas.

Tratándose de la discusión de la lógica espacial y arquitectónica de la catedral, De Robina no estuvo solo en aquel número de *Arquitectura/México*. Los argumentos de Enrique del Moral apoyan sin duda la propuesta del "Programa". Como Ida Rodríguez Prampolini antes, Del Moral recuerda el imperativo de que los estilos contemporáneos dejen su

15. El resumen, que parafraseo, en pp. 15-17. Esos documentos fueron publicados primero en TOUSSAINT, *La Catedral de México*, pp. 278-283 (docs. 13 y 14).

[35] TOUSSAINT, *La Catedral de México*, pp. 117-118.

marca en la catedral. Para Del Moral, uno de los aspectos más notables de la discusión sobre el destino de la catedral es el hecho de que en "ocasiones similares al caso que nos ocupa, nunca, en épocas pretéritas, el problema estilístico fue motivo de discusión. La reconstrucción necesaria siempre se llevó a cabo en el estilo imperante en ese momento". La sola excepción a esta regla fue "la época del Romanticismo".[36]

Asimismo, Mauricio Gómez Mayorga se inclina por la idea de "limpiar totalmente la zona destruida para dejar libre la gran nave central en toda su extensión hasta el Altar de los Reyes". Antes había desechado dos alternativas: la reconstrucción de lo dañado como se encontraba al momento del siniestro y la posibilidad de reconstruir el altar del Perdón y el coro "a la moderna". Su razonamiento para optar por esa limpieza es fascinante y sintomático: "misteriosamente", dice, el siglo XVI "está más cerca de nuestra sensibilidad que el XVII o el XVIII, quizá por su seriedad y por su carácter sincero y utilitario". O tal vez, de forma más directa, porque el barroco es el estilo "más ajeno que pueda darse para una auténtica sensibilidad moderna".[37]

El centro de gravedad de la propuesta de los arquitectos modernistas fue, obviamente, el programa. Con independencia de sus referentes históricos, estéticos y litúrgicos,

[36] MORAL, "Una opinión sobre la reconstrucción de la Catedral", pp. 23-28. Cita, 25.

[37] GÓMEZ MAYORGA, "Problemas suscitados por el incendio de la Catedral", pp. 33-37. Cita, 35. Respecto a las relaciones de la sensibilidad moderna con el siglo XVI, debo decir que el razonamiento de Gómez Mayorga no está alejado de los argumentos de Teodoro GONZÁLEZ DE LEÓN en su espléndido *Retrato de arquitecto con ciudad*, por ejemplo, pp. 88 y ss.

aquél trató de pasar como un razonamiento en el que el bagaje conceptual y simbólico de la arquitectura se mostrara a plenitud. Los modernistas propusieron un plan (el programa) desde el corazón de una profesión que diseña y construye.

Pero los arquitectos modernistas dejaron a un lado dos grandes vetas discursivas al momento de fundamentar públicamente su programa. En sus alegatos no aparece con toda su fuerza la naturaleza de la reforma litúrgica, estética y en cierta manera política que implicaba Vaticano II. Esos planos, al superponerse, planteaban los alcances de una nueva sensibilidad respecto al entorno catedralicio. Si bien era natural que Méndez Arceo argumentara con más desenfado y prestancia que los arquitectos, éstos tenían a la vista las constituciones sobre la liturgia, la pastoral de los obispos y los sesudos comentarios que estos documentos habían propiciado en el mundo católico. Tal vez los modernistas de 1967 pudieron haber argumentado más apasionadamente desde el corazón mismo de la reforma litúrgica para fundamentar otra arquitectura y otra sensibilidad en y para el templo católico. Al final no pudieron trascender el ámbito de un consultor técnico.

He aquí el segundo límite del programa: formal y argumentalmente, éste es sólo el documento de un profesional. Carece de preámbulos o conclusiones o complementos ideológicos o doctrinales donde se exprese a plenitud la naturaleza fáustica y profética del movimiento moderno. Los hombres de 1967 han dejado a un lado características cruciales de su propia tradición, esto es, el afán crítico, la capacidad y vocación de las vanguardias para desconstruir la "naturalidad" de los órdenes urbano-arquitectónicos del

imaginario cortesano, burgués y burocrático.[38] El arquitecto que se ha formado y ha trabajado empapado del espíritu moderno ha sido siempre algo más que un técnico. De los modernistas de 1967 se extrañan alegatos menos neutros y en cambio más afirmativos y contenciosos. Por más que discutieron, olvidaron una de sus armas principales y más efectivas: el tono y la forma de manifiesto, entendidos ambos no sólo como comunicación, sino como delimitación de campos, como estrategia persuasiva, como promesa y utopía. Esta timidez retórica y de *marketing* favoreció a sus adversarios, quienes sin remordimiento utilizaron a plenitud *la denuncia*, que en el contexto mexicano de los sesenta resultó un contra-manifiesto inarticulado, pero eficiente.

EL PARTIDO NEOBARROCO

La respuesta del grupo que he llamado de los neobarrocos se recogió, en primera instancia, en las *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* y luego, de manera más amplia, en la revista *Arquitectos de México* del primer semestre de 1968.[39] De la misma forma que los modernistas, estas

[38] El tono, el fraseo, el sentido profético del discurso modernista de poetas, científicos, artistas, arquitectos y gobernantes ha sido recuperado de manera excepcional en BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*; para este argumento son imprescindibles también HOLSTON, *The Modernist City*, pp. 1-30 y CASALS, *Afinidades vienesas*, pp. 447-497; éste recupera a plenitud el pensamiento de Otto Wagner y Adolf Loos y sus críticas inmisericordes de la ornamentación y otras formas retóricas en el urbanismo y la arquitectura del 900.

[39] *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, XXVI:4 (oct.-dic. 1967). Aquí aparecen trabajos de Francisco de la Maza: "La Catedral en capilla. Pros y contras"; "La Catedral de México. Renovación o repa-

presentaciones recogieron y sistematizaron juicios, ideas y perspectivas que se habían estado ventilando en la prensa, suplementos y revistas culturales, y en reuniones académicas y de evaluación convocadas *ex profeso*. Sin embargo, hubo también diferencias importantes en la concepción y organización de los alegatos del partido neobarroco.

El argumento de los restauradores descansaba a plenitud en un ejercicio de interpretación histórica. Es de por sí significativo que la primera compilación de sus opiniones se haya hecho para una revista de historiadores. Más aún, los restauradores no propusieron —sólo reaccionaron. No hablaron desde la arquitectura, y a veces pareciera que hablaron en su contra. La estrategia de los restauradores ha sido otra y distinta: se trató de una resignificación del mapa y de las prácticas catedralicias, de tal suerte que el llamado a un respeto irrestricto de la organización y jerarquías barrocas pudiera ser asociado con la defensa de lo mexicano en un sentido esencial. Los restauradores consagran la tríada Catedral/barroco/identidad para subsumir la arquitectura en otras prioridades culturales y políticas. Para los restauradores, el orden barroco era sobre todo primigenio, mexicano, y era lo único que importaba.

---

ración" de Edmundo O'Gorman y "La destrucción de la Catedral de México y su significación histórica" de Arturo ARNÁIZ Y FREG. *Arquitectos de México* (ene. 1968), reproduce el texto de O'Gorman, pero agrega ensayos de Francisco de la Maza ("Falsa y deleznable la invocación de abrir espacios para el pueblo en la Catedral" y "La Catedral de México no es solamente de tradición española") y de Agustín PIÑA DREINHOFER, "Dos desgracias para la Catedral Metropolitana: primero, el incendio, después... ¿una deformación?".

No es ajena a esta caracterización que hayan sido dos historiadores quienes cumplieran con las tareas de argumentación más importantes en este partido: Francisco de la Maza y Edmundo O'Gorman. Incluso la participación de los arquitectos (menor en términos de calidad y peso de los argumentos) constituye una vindicación y reforzamiento del argumento histórico como límite interpretativo y normativo para el arreglo de la nave incendiada. No hablarán en este bando los proyectistas ni los constructores ni los artistas, sino los hermeneutas profesionales, los cazadores de sentido y los guardianes del orden identitario.

Francisco de la Maza consideró en un artículo editorial que el incendio se debía a la "desidia nacional" respecto a los monumentos artísticos. Desde un principio De la Maza argumentó que la destrucción del coro era una pérdida irreparable dado que para ese entonces sólo la catedral de Puebla presentaba —entre las mexicanas— una disposición donde el coro miraba de frente el altar Mayor y conservaba, por tanto, la sillería de canónigos y clérigos.[40] Pero De la Maza estaba más allá de la mera denuncia. En su trayectoria como uno de los más importantes historiadores del arte en México había racionalizado la evolución y el sentido de lo que representaba el orden barroco para la cultura mexicana.[41]

En 1957, en una disquisición sobre el *Art-Nouveau*, De la Maza definía los dos grandes paradigmas arquitectónicos que a su juicio dominaban todavía; de una parte estaba el

[40] "Desidia nacional. Incendio en la Catedral", en *Excelsior* (19 ene. 1967), p. 7-A.

[41] Y no está de más reconocer el entusiasmo, el arrobamiento, de Francisco de la Maza en un libro cuyo título dice mucho: MAZA, *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía.*

orden clásico que el historiador esquematizaba como la sucesión y encadenamiento de los estilos de Grecia y Roma, el Renacimiento y el neoclásico; de la otra, la línea evolutiva se organizaba desde el gótico, pasaba al barroco y llegaba al *Art-Nouveau*. En el primer caso domina la línea recta; en el segundo, la curva. En el primer caso la naturaleza está ausente; en el segundo sus motivos dominan. El acercamiento a esa tipología no era simétrico ni desinteresado, pues De la Maza habrá de establecer su propia distancia, infranqueable, con la estética clásica: "la unidad no es el todo, como pensaron los clásicos".[42]

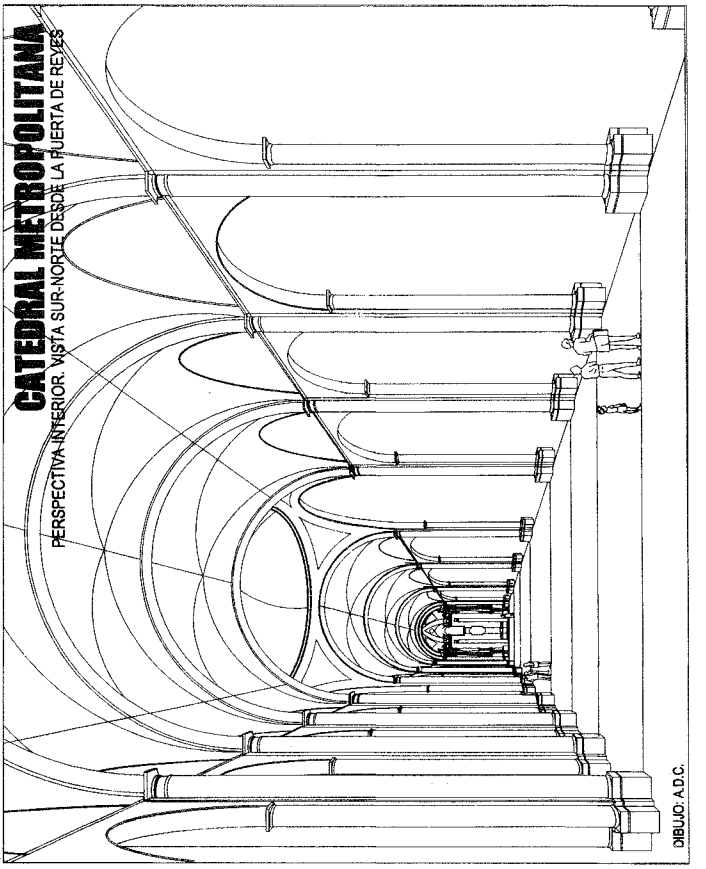
"La unidad no es el todo" parece la cifra, la fórmula que transfigura la designación simple del estilo y del orden arquitectónico en la ideología y la hermenéutica. De la Maza ha entendido que el mito de la unidad debe ser destruido. Por eso cuestiona el axioma modernista que ha depositado tantas esperanzas en la posibilidad de "abrir" la nave, es decir, en la posibilidad de prescindir del altar del Perdón y del coro, al menos como se encontraban dispuestos al momento del incendio. De la Maza ha llamado "limitación conceptual" a la idea de que "el espacio es la arquitectura". Según él, esa afirmación es tan falsa como suponer que "la pintura es el color". Sólo a partir de una sobrevaloración de los espacios limpios, llanos, como hacen los modernistas, puede considerarse al altar del Perdón o al coro como meros "estorbos".[43]

Quizá la figura 1 ilustre el horror de Francisco de la Maza: la escala humana empequeñece en esa representación

[42] MAZA, "Sobre arquitectura *Art-Nouveau*", pp. 337-340.

[43] Véase cómo decoración y mobiliario siguen siendo asuntos que se defienden encarnizadamente por los estudiosos del neobarroco latinoamericano y VILATELLA, "Las amenazas de la decoración", pp. 259-276.

Figura 1
Catedral metropolitana. Perspectiva interior.
Vista sur-norte



Perspectiva virtual de la catedral, vista sur-norte, en el supuesto de la supresión del altar del Perdón y el coro. En esta simulación, las figuras de los adultos medirían dos metros. Dibujó Alejandro Dionicio, a partir de una idea del autor.

virtual (donde he simulado una vista sin el altar del Perdón y el coro), dados los volúmenes y profundidad excepcionales de una perspectiva con punto de fuga en el altar de los Reyes. La conclusión del historiador del arte es transparente y no tiene desperdicio: "un templo cristiano no es ni debe ser puro espacio". (Y antes había escrito sobre la falsedad de que "el máximo valor expresivo [de la catedral fuera] la dimensión, proporciones y longitud".)[44]

De la Maza avanza en su intento por desmontar el paradigma modernista. Éste ha olvidado que el altar del Perdón y el coro no son cosas puestas ahí sólo con el afán de interrumpir una supuesta continuidad y unidad espacial de la nave catedralicia. Ésos, como otros elementos, forman parte de una idea y una sensibilidad que buscan "la integración", y han sido concebidas para armonizar con un "ámbito barroco".[45] Los manuales de historia de la arquitectura enseñan —sigue De la Maza— que las catedrales españolas e inglesas utilizaron el coro porque son "católicas", en el sentido de que son "profundamente episcopales". El coro de la catedral de México debe subsistir donde está para seguir representando las complejidades de la sociedad barroca que se ha dado cita en catedral desde siglos ha. La idea de un pueblo homogéneo, indiferenciado, que asiste a los oficios religiosos, es una idea "romántica e idealista" de los modernistas. Para De la Maza la manera como el "pueblo" se ha aproximado a la catedral es precisamente a partir de su profunda diferenciación, aquella consagrada en la cultura barroca. El

[44] MAZA, "Falsa y deleznable", pp. 22-23. Además, BMLT, Ae, I 05274, *Novedades* (11 jun. 1967).

[45] MAZA, "Falsa y deleznable", p. 24. Los entrecomillados, en mayúsculas en el original.

mejor ejemplo son las capillas de la catedral que expresan esa distinción constante, ese perpetuo ejercicio de identidad: "las capillas eran de los gremios: de los plateros, de los carpinteros, de los zapateros, de los curtidores"; estos gremios tenían su "propio espacio, su propia capilla [...] sus fiestas". En realidad no ha habido ni hay tal cosa llamada "pueblo", y por tanto es ilusoria cualquier aspiración a un espacio homogéneo que, como las reformas en la catedral de Granada, sólo dejarán "a la vista una gran desolación". Entonces, De la Maza puede reivindicar su contrario: "la fragmentación del espacio" como valor intrínseco en la disposición de la nave.[46]

Los argumentos de Francisco de la Maza obligan a ciertas consideraciones. De una parte, sus ideas como historiador del arte lo colocan en una suerte de proximidad intelectual y emocional —a saber si asumida— con aquellas visiones críticas que empezaban a difundirse entonces y que atacaban, de manera frontal, los supuestos esenciales de la arquitectura moderna. De la Maza anticipa la crítica posmoderna en la arquitectura. No existe evidencia alguna de que haya conocido el ensayo y manifiesto de Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture*, que apenas un año antes del incendio se publicó en inglés. Sin embargo, estas afinidades (quizá imaginarias) son relevantes. Como se sabe Venturi consumó un gran ajuste de cuentas con el movimiento moderno, especialmente en lo que considera un inaceptable abandono de las categorías de significación,

[46] MAZA, "La Catedral de México no es solamente de tradición española", pp. 26-28. Para discutir la naturaleza del "régimen de organización social", a un tiempo prescrito por y reflejado en el espacio catedralicio, véase el estudio de Óscar Mazín sobre Valladolid; MAZÍN, *El Cabildo Catedral*, especialmente pp. 280-300.

ambigüedad y multifuncionalidad. Un edificio no es sólo lo que es, sino lo que aparenta, lo que promete y no cumple, lo que significa para el público. La arquitectura no tiene que ser "honesta" ni "sincera". Puede y debe jugar con los planos, los lenguajes y la ornamentación; puede engañar para complacer.[47] La función no debe convertirse en una dictadura sobre la forma.[48] A la postre Venturi se convertiría en el Bautista de los arquitectos posmodernos.

De la Maza no era un arquitecto ni un historiador propiamente dicho de la arquitectura. Como historiador del arte, domina en su aproximación al asunto de la catedral una perspectiva iconológica, a costa de una pragmática del espacio.[49] De la Maza, según va extremando su negación de incorporar el espacio al programa estético del barroco, quizá ahonda la confusión en que incurre —a juicio de Javier Gómez Martínez— la historiografía del barroco novohispano: que éste en verdad ha renunciado a toda consideración sobre el espacio, para ocuparse sólo de la ornamentación. Ésta es una generalización esencialmente falsa, dice Gómez Martínez. En todo caso la sobrevaloración de los aspectos ornamentales, de una parte, y el tratamiento del espacio como invariante, de la otra, obedecen más a ciertas carencias en la formación técnica de los arquitectos americanos del periodo barroco que a un enfoque programático.[50] Pero en el caso

[47] VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture.*

[48] Contrástense los argumentos de Venturi y De la Maza con los de un historiador del barroco: VILATELLA "Las amenazas de la decoración", pp. 268 y 272-273; Vilatella habla del espacio barroco —opuesto a las abstracciones modernistas— como "una cueva", como un ámbito "informe y envolvente" que "sobrepasa" al creyente.

[49] Me inspiro en ROQUE, "La pragmática de las obras", pp. 27-52.

[50] Véase GÓMEZ MARTÍNEZ, *Historicismos en la arquitectura*, pp. 34, 35 y 37.

de Francisco de la Maza no hay duda: el espacio no es un valor analizable en su historia del arte. Hay más de fondo, a mi juicio: la reivindicación de una nave fragmentada por el altar del Perdón y el coro es un homenaje a unos intelectos interesados en las cosas y no en los conceptos. Como dice uno de sus comentaristas, lo mejor de la obra de Francisco de la Maza está en sus "interpretaciones de la imagen"; no le interesaron ni las teorías ni los "razonamientos metodológicos".[51]

De la Maza anticipa de otra manera los acercamientos posmodernos al barroco, sobre todo cuando elige siempre lo perceptivo sobre lo cognoscitivo. Esta decisión tiene consecuencias para cualquier historiografía. En un ensayo publicado en abril de 1966, De la Maza discute con Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y Luis Guillermo Piazza sobre los alcances del término *Camp*. Los tres autores habían comentado y acomodado al contexto mexicano las célebres definiciones de Susan Sontag en su ensayo legendario. Para De la Maza, el *Camp* de Sontag (y el de sus comentaristas locales) sólo vino a enredar la dificultosa tarea de definir y ubicar el valor y significación de lo cursi en la cultura contemporánea. Pero la crítica se detiene ahí mismo; De la Maza sólo puede mostrar su irritación con los autores, pero no puede desmontar sus argumentos. De la Maza sabe que lo cursi es de todas formas consustancial a la experiencia estética; lo cursi es, en palabras de Antonio Gómez Robledo (a quien De la Maza cita) lo "exquisito fallido".[52]

[51] CUADRIELLO, "El afán intelectual de Francisco de la Maza", pp. 215-251, especialmente pp. 225-230.

[52] MAZA, "Notas sobre lo cursi", pp. 649-684. Este ensayo es en realidad un montaje de dos trabajos: uno publicado en 1956, en el cual se trata

No es inocente esa posición. En la literatura es clara la tendencia de establecer genealogías e identidades entre lo barroco y lo cursi. Ya en la década de 1930 Ramón Gómez de la Serna abría su *Ensayo sobre lo cursi* con la operación "así como lo barroco tiene su última explicación en lo cursi, lo cursi tiene su primera explicación y antecedente en lo barroco".[53] Pero es notable la manera e intensidad como esta relación ha marcado dos tipos de acercamientos recientes al barroco: por un lado, al argumentarse que los límites evanescentes entre lo propiamente barroco y lo cursi (o lo *kitsch*) definen zonas de intersección y de conflicto entre la cultura de masas y la erudita; de otra suerte, cuando se considera que los hombres y las mujeres comunes, de ayer o de hoy, encuentran posibilidades de expresión y reconocimiento en las ambigüedades formales y en las polisemias de la ornamentación barroca o simplemente *kitsch*.[54] De la Maza se hubiera sentido cómodo en cualquiera de estas

de mostrar la imposibilidad de definir, pero sobre todo de abandonar —para cualquier persona sensible— el campo de lo cursi en la experiencia estética; la segunda parte apareció en 1966 y es un amplio comentario sobre el trabajo de Fuentes, Monsiváis y Piazza. Véase por supuesto SONTAG, "Notas sobre *Camp*", pp. 323-344.

[53] GÓMEZ DE LA SERNA, *Ensayo sobre lo cursi*, p. 17. Para Clement Greenberg, la crisis de la vanguardia, ya perceptible al finalizar la década de 1930, estuvo determinada por la difusión del *kitsch* como modalidad del consumo de masas. No es ajena a esa difusión que el *kitsch* se haya convertido en una suerte de doctrina estética oficial de los fascismos europeos y del estalinismo soviético. Para Greenberg entonces el *kitsch* es la Némesis de la vanguardia. Véase GREENBERG, "Vanguardia y *kitsch*", pp. 15-34.

[54] Para estas ideas me inspiro en los siguientes trabajos: ECO, *Apocalípticos e integrados*, pp. 83-140; CALINESCU, *Five Faces of Modernity*, pp. 225-264, y SANTOS, "*Kitsch* y cultura de masas", pp. 337-351.

dos dimensiones, si atendemos lo que argumenta contra los renovadores en 1967. Su juicio en favor de un espacio catedralicio fragmentado por el altar del Perdón y la mole del coro, donde proliferan las devociones particulares, donde nadie conoce y a nadie le importan términos genéricos como "pueblo" o "espacio", hace irrelevante el riesgo de que lo barroco se degrade en lo cursi.

Fue Edmundo O'Gorman quien escribió uno de los alegatos más importantes en defensa de la restauración de la catedral. O'Gorman fue el adalid del bando neobarroco, justo en el momento en que era —quizá— el historiador más influyente en México. Su intervención en aquella discusión constituye, además, un momento significativo en la historia del debate de ideas en el México moderno. Esto es así, sugiero, porque la naturaleza de lo que se analizaba y debatía estaba inextricablemente ligada a las cosas, es decir, a la materialidad radical de un altar, un coro y una nave.

De inicio, O'Gorman quiso colocarse por encima de los contendientes, en una estrategia que seguramente estaba fundada en un recurso a su propia autoridad. El historiador reconoce que para entonces "ambos bandos han expuesto con amplitud los argumentos de sus respectivas contenciones". Sin embargo, "como suele acontecer en este género de debates, se está a punto de llegar a la situación en que ya no se entienden razones, y lo que hasta ahora ha sido un diálogo civilizado amenaza en convertirse en un cambio de sarcasmos, mofas y hasta injurias".[55] Pero es imposible reconocer aquí cualquier declaración de imparcialidad. El historiador rápidamente ha confesado su afiliación al bando de la "repa-

[55] O'GORMAN, "La Catedral de México. Análisis", p. 32.

ración", es decir, al de los restauradores. O'Gorman habla desde la trinchera, y no desde la silla elevada del juez. En este plano no hay contradicción: el amor de O'Gorman por la polémica es esencial a la manera como entiende la producción del conocimiento histórico.[56]

O'Gorman organizó su intervención en tres sectores: el histórico, el estético y el funcional. El histórico es preeminente. Aquí, su estrategia consiste en mostrar cómo el bando renovador ha difuminado, casi desaparecido, el núcleo, la esencia misma de la materia que está en juego en la catedral. O'Gorman asume en sus términos las diferencias entre los arquitectos y el mayordomo de 1668 (como se recordará, los primeros abogaron por que el coro se trasladara a espaldas del altar Mayor, mientras que el segundo defendió la permanencia del coro en el lugar que ocupa actualmente). Para O'Gorman los argumentos de los arquitectos de 1668 como fuente de legitimidad del programa modernista carecen de realidad histórica. En todo caso, optar por uno u otro de los partidos de 1668 es un asunto que sólo tiene que ver con las "personales convicciones" de cada quien.[57]

Si estamos de acuerdo en que la posición de los arquitectos en 1668, de un lado, y del mayordomo, del otro, son "dos distintas y opuestas maneras de valorar dos opuestas y distintas concepciones de la distribución interna de la Catedral", no hay problema en reconocer entonces que cada posición es sólo "un valor relativo", esto es, una actitud subjetiva, referida a gustos y preferencias. La polémica de

[56] Sobre el papel de la polémica en la trayectoria intelectual de O'Gorman véase PICCATO, "Conversación con los difuntos", p. 27.
[57] O'GORMAN, "La Catedral de México. Análisis", pp. 33-34.

1967 debía dirimirse en otra parte, en el "*hecho*" mismo, esto es, en su "expresión material cuya realidad es innegable", en aquello que la "historia [...] sancionó" como la "opinión" que es "verdadera".[58] O'Gorman, con estos argumentos y en un momento conceptualmente crítico de polémica, hace dos vindicaciones cruciales: la historia como el orden de las cosas materiales; y el *hecho-Catedral* de 1668 como horizonte insuperable de la polémica. De otra forma: para O'Gorman, desde un punto de vista historiográfico y hermenéutico, valen mucho menos las opiniones vertidas en la discusión de 1668 que la decisión, trasmutada en hecho, de conservar el coro donde lo encontraremos en 1967. Apelar a las opiniones encontradas de 1668, y juzgarlas sólo como erróneas o adecuadas, es una operación que nos coloca fuera del dominio de la historia, dice O'Gorman.[59]

El historiador ha descalificado el programa y en general la posición de Ricardo de Robina y de sus compañeros de viaje porque éstos, al recuperar el debate de 1668, no hacían sino trucar una operación de análisis histórico. La única realidad histórica es la catedral misma, incluyendo la disposición interior de los muebles. Los argumentos de los arquitectos de 1668, tomados *a posteriori*, no tienen realidad histórica porque no están referidos a la cosa llamada catedral, entendida ésta en su materialidad más pedestre. Sorprende acaso en O'Gorman lo que se concluye de su posición: las ideas no son historia, no tienen historia, en todo caso no son materia de la historia si carecen de un referente material: "aludimos,

[58] O'GORMAN, "La Catedral de México. Análisis", p. 36. Cursivas, subrayado en el original.
[59] O'GORMAN, "La Catedral de México", p. 36.

claro está, a la realidad histórica que *tiene el hecho* de haber sido la opinión del maestro de ceremonias y no la de los arquitectos la que prevaleció como verdad, puesto que fue aquélla y no ésta la que se realizó materialmente".[60]

O'Gorman entiende que sólo la ontología de la catedral (la catedral como el *ser-ahí* heideggeriano, como ente que expresa la naturaleza profunda de un trozo de historia) hará justicia a su entendimiento y podrá fundar una decisión. Al ser catedralicio las ideas (entendidas éstas como pura representación) no lo satisfacen, no lo alcanzan; las ideas son deleznables sin la cosa, pues sólo idea y cosa, inextricablemente unidas, pueden ser interpretadas en busca de sentido. De aquí lo que resulta condenable en los modernistas: en su andanada contra el altar del Perdón y el coro han convertido en "necesidad la exigencia de destruir la expresión material de esa realidad histórica" y, más aún, "la niegan como tal". O'Gorman aboga en cambio por reconocer "la necesidad de conservar y reparar aquella expresión material de la realidad histórica, puesto que [...] expresamente la acepta como tal".[61]

Sostengo que para O'Gorman la carga de la prueba se definía de forma casi exclusiva desde lo que llamó la dimensión del "argumento histórico". El argumento estético aparece como subsidiario de la historia. O'Gorman no emprende ningún camino que pase por las nociones de estilo, armonía, equilibrio, coherencia, simetría o pertinencia en relación con la planta, la nave y los elementos muebles y decorativos de la catedral. El argumento estético es de hecho otra vuel-

[60] O'GORMAN, "La Catedral de México. Análisis", p. 34. Las cursivas están subrayadas en el original.
[61] O'GORMAN, "La Catedral de México. Análisis", p. 35.

ta de tuerca del argumento histórico, y reitera la defensa de O'Gorman del "ser" de la catedral. Para O'Gorman la catedral no debe ser secuestrada por la arquitectura. Hablar en términos sólo arquitectónicos de la catedral es una abstracción indebida y tramposa, es una operación intelectual que supone "un injustificado rechazo del [...] *ser de la Catedral tal como se nos da y es en la realidad concreta de su existencia*". Casi todo el alegato "estético" de O'Gorman corre en este sentido, como una defensa del "ser integral" de la catedral, como una defensa de la concreción radical de su existencia, como un reclamo contra la imaginación arquitectónica moderna que pretende un orden que es sólo una idea —la del espacio sin jerarquías y sus equilibrios improbables.[62]

La defensa del coro y el altar del Perdón no ofrecía en principio dificultad alguna, tal como planteó el problema general O'Gorman. El coro y altar eran la catedral, porque ésta no había sido jamás sólo arquitectura y porque estaban ahí desde siempre o al menos desde 1668. Las abstracciones de las que se desprendían criterios para intervenir el inmueble eran operaciones intelectuales espurias, de muy malas intenciones, pues olvidaban un aspecto crucial: sólo la recuperación del ser histórico en su integridad era un acto de conciencia histórica. La recuperación fragmentada, en cambio, constituía un acto de inconsciencia y de "violencia física y moral".[63]

O'Gorman repite la dosis al tejer alrededor del criterio funcional del debate. El asunto de la funcionalidad de la

[62] O'GORMAN, "La Catedral de México. Análisis", p. 40. Cursivas, subrayado en el original.
[63] O'GORMAN, "La Catedral de México. Análisis", pp. 40, 41 y 42.

catedral no puede reducirse únicamente a los aspectos de culto, y O'Gorman responde así al lema de los renovadores según el cual la catedral tenía que ser una iglesia viva, abierta al culto, que procurara la asistencia de la feligresía, y que no agotara sus potencialidades en una suerte de museo o de cebo turístico. No, dice O'Gorman, una vez más los renovadores han fragmentado el ser catedralicio. La catedral no es sólo un lugar de culto, sino que cumple una función civil de primer orden: pertenece al "patrimonio nacional" y por tanto, "dentro de nuestra estructura política-jurídica" es "un ser laico". El ser laico de la catedral quedaba en entredicho y, más aún, en peligro; el proyecto de intervención de los modernistas suponía "un atropello a los intereses superiores inherentes a la función civil del monumento".[64] A saber cuáles eran exactamente esos "intereses superiores" del monumento, aunque es probable que O'Gorman estuviese especulando con las peculiaridades de las relaciones de la Iglesia y el Estado en México, al sugerir que la restauración del edificio no debía considerarse potestad sólo del arzobispo y de la burocracia diocesana. Más allá de estas consideraciones tácticas, el argumento de O'Gorman era en sí mismo muy poderoso: lo que se restauraba no era sólo una catedral, sino un monumento mexicano, un icono de la identidad colectiva, un pedazo de ser que representa y constituye la nación.

La defensa de O'Gorman de la catedral tal como era justo antes del incendio no es la empresa de un anticuario, sino de un historiador que tiene una profunda noción filosófica de la historia. Al contrario de un buen número de historiadores de la tradición mexicana y anglosajona, para quienes el deba-

[64] O'GORMAN, "La Catedral de México. Análisis", pp. 43-44.

te filosófico es un estorbo o un mal necesario, O'Gorman no quiso entender la investigación histórica sin la reflexión filosófica. *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* no es una digresión metodológica ni un manual para alumnos, sino un programa intelectual enraizado en el grueso *humus* filosófico de Martín Heidegger.[65] Pero en una verdadera polémica intelectual no existen operaciones automáticas. O'Gorman arriesgaba más de lo imaginado a la hora de sustentar que el *ser-ahí* de la catedral no admitía la intervención de los modernistas. La debilidad jerárquica y conceptual del horizonte estético en el argumento del historiador es un ejemplo notable. Al final del día ¿O'Gorman tenía una idea general del arte que acompañara su quehacer historiográfico? No tengo por supuesto una respuesta a semejante pregunta, y no parece que los comentaristas de O'Gorman hayan encontrado una solución a esa perplejidad. En todo caso debe reconocerse que la subordinación del horizonte estético al "argumento histórico", justo en el momento de discutir la restauración de la catedral, expone, hasta dejar en carne viva, la cuestión.

Al menos un par de textos de la primera mitad de la década de 1940 habían considerado el arte como la irrupción de lo mítico en el quehacer del hombre. En un caso O'Gorman vindica la estatuaria azteca (por monstruosa) para que la sensibilidad americana se aleje del canon clásico grecolatino; "nuestra realidad mítica" es "antiquísima enemiga de la razón". En otro, el artista José Clemente Orozco es

[65] Es de sobra conocida esta deuda de O'Gorman con Heidegger y, por supuesto, con José Gaos; véase O'GORMAN, *Crisis y provenir*, pp. 181-182 nota y pp. 203 y ss., para un reconocimiento explícito de las deudas intelectuales del historiador.

visto no sólo como denunciante de los horrores de la guerra moderna, sino como crítico de un futuro deshumanizado que adivina en la posguerra.[66] Ambos textos corresponden a una fase del historiador en la que el problema de la identidad americana (como algo distinto y contradictorio a la promesa estadounidense) era prioritaria en su programa intelectual. Pronto dejaría a un lado esta preocupación, que un historiador llama arielista, para procurar entender a fondo los pliegues y contrastes del mundo anglosajón.[67] ¿Acaso la defensa del *ser-ahí* barroco de la catedral en 1967 es un regreso al arielismo temprano de O'Gorman? Más aún, ¿su defensa del orden barroco en la catedral no es en el fondo un reconocimiento de aquél como fundamento mítico (como no racionalizado e imposible de racionalizar) de la experiencia mexicana?

Hay otras consecuencias en el alegato de O'Gorman. De entrada, la interpretación existencial de la catedral deja maniatados a los hombres de 1967 frente a las contingencias de la vida (el incendio); como O'Gorman exige el arreglo de la catedral tal como se encontraba antes del incendio, se puede inferir que este último carece de realidad histori-

[66] Véase O'GORMAN, "El arte o de la monstruosidad" (texto de 1940) y "José Clemente Orozco y la gran tradición de nuestra América" (1944 o 1945).

[67] Esta caracterización no hace justicia a la discusión fascinante de GONZÁLEZ MELLO, "La victoria impía", pp. 272-302, en la cual me apoyo plena y arbitrariamente. Por lo demás la "preocupación estética" a que se ha referido O'GORMAN en *Crisis y porvenir*, p. 183 es definitivamente sobre la capacidad expresiva del historiador; no es una reflexión sobre *el lugar* del arte y la experiencia estética en la historia. En todo caso en Heidegger el arte y la experiencia estética sí son un problema histórico; véase MOLINUEVO, *El espacio político del arte*.

ca. Lo contingente desaparece del registro y la interpretación históricos. Por esta vía, además, la historia deja de ser un problema radical del presente (al imposibilitar la relación de homogeneidad entre pasado y presente), dado que O'Gorman mismo ha expulsado del dominio historiográfico la discusión de los derechos de los modernos para intervenir las obras de los antiguos.[68] En tercer lugar, nos enfrentamos a un problema radical de falta de respuesta a problemas prácticos apremiantes; si volvemos de nueva cuenta a la cuestión originaria de todo el debate, esto es, una vez destruido lo que destruyó el incendio de enero de 1967, un aspecto esencial quedará entonces sin respuesta: ¿cómo devolver su integridad al ser de la catedral? ¿Acaso reconstruyendo desde su primera astilla las noventa y tantas sillas del coro que fueron totalmente arrasadas? ¿Copiando de fotografías un nuevo altar del Perdón, pues del original sólo quedaron carbones? ¿Trasladando desde iglesias y museos pinturas para colgar en un altar hechizo, y recuperar así "un ambiente"? En fin ¿tienen estas respuestas empíricas la densidad y coherencia histórico-hermenéutica que O'Gorman demanda para cualquier operación historiográfica?

No, según mi juicio, porque O'Gorman despoja totalmente de su aura al espacio catedralicio. El aura, aquel "aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar", es por naturaleza irreproducible.[69] La autenticidad, la ritualidad y los valores de culto que constituyen la obra

[68] Contrastar la posición de O'Gorman en la polémica de 1967 con lo que sostenía unos 30 años antes en *Crisis y porvenir*, pp. 108-109, 140-141 y 166-178. Acá O'Gorman no quiere *una cosa-pasado*, *un hecho-pasado*, sino una relación auténtica, *homogénea*, del presente y del pasado.

[69] BENJAMIN, *La obra de arte*, p. 47.

de arte sólo pueden ser disminuidos y traicionados por su reproducción. La copia, lo reproducido, aunque técnicamente impecable, se "separa del ámbito de la tradición", dice Walter Benjamin, pues el aura es dominio del artista en el momento singular de la creación.[70] Sólo la relación íntima y única del artista y su objeto genera el aura que irradia la obra de arte. Y sólo el espectador sensible y que contempla a plenitud encontrará el aura.[71] Benjamin ha reconocido que el cambio tecnológico de la segunda mitad del siglo XIX y luego el del siglo XX (por ejemplo la invención de la fotografía, del cine y de la música grabada) ha modificado la naturaleza de la obra de arte en las sociedades de masa. Pero en cierta forma Benjamin deja indemnes al artista y a su obra cuando desplaza su análisis (y sus esperanzas) hacia el público moderno. Será éste quien producirá —por decirlo así— el aura al mirar, contemplar y recrear —estética y políticamente— la obra de arte.

Como en Benjamin, el argumento de O'Gorman exige de un desplazamiento, pero ¿hacia dónde? Es fascinante constatar que en todo su alegato el historiador es completamente omiso respecto al problema de la "autenticidad" de lo restaurado. Conociera o no a Benjamin, O'Gorman tiene la suficiente densidad filosófica para saber que algo esencial se ha perdido entre el momento creativo y aurático del siglo XVII y la restauración idéntica que exige del coro y altar en 1967. El desplazamiento que intenta O'Gorman es débil: aislar la catedral del presente e intoxicarla de pasado.

---

[70] BENJAMIN, *La obra de arte*, pp. 42-47. Entrecomillado, p. 44.

[71] Sobre la unicidad de la obra de arte como determinante de su aura, BENJAMIN, *La obra de arte*, p. 49.

Por ese camino, O'Gorman niega implícitamente al artista moderno (al arquitecto en este caso) lo que ha reivindicado desde hace décadas para el historiador: el uso abierto y sin culpas de la imaginación y la intuición como recursos creativos y cognoscitivos.[72] El aura no regresará a la catedral porque las intervenciones prescritas por O'Gorman son operaciones técnicas y no momentos artísticos verdaderos, es decir, productores de aura. El historiador ha proscrito el regreso del arte a la catedral, desde el momento en que sus ideas de restauración son una servidumbre de las imágenes congeladas del pasado. La tensión estética entre los modernos y los antiguos es resuelta en favor de éstos, pero a un costo enorme: la muerte del artista moderno en todo lo que se refiere al monumento, la imposibilidad de una nueva aura, y la degradación del público en cofradía de anticuarios.

Antonio Castro Leal también rompió lanzas en favor del bando restaurador. De entrada señaló que el fracaso en la protección de los monumentos arquitectónicos en México debía mucho a que la Constitución delegaba esa responsabilidad a los gobiernos locales. Apenas recientemente, como diputado a la XLIV Legislatura, Castro Leal propuso con éxito la transferencia de esa jurisdicción al gobierno federal.[73] Castro Leal no quiere pasar por retrógrado. "El arte de nuestro tiempo" dice "tiene derechos inalienables que debe de ir imponiendo a los ignorantes y retardatarios". La "arquitectura del siglo XX" es una "de las grandes realizaciones estéticas del mundo moderno", agrega. Salvados esos escollos, que eran importantes en su calidad de historiador

[72] O'GORMAN, "La historia: Apocalipsis y evangelio".
[73] CASTRO LEAL, "La Catedral monumento, no museo", p. 57.

y crítico de la literatura, Castro Leal ataca el asunto de la catedral: "¿por qué llevar a la arquitectura moderna a dar un do de pecho en la restauración o reconstrucción de los monumentos antiguos?". Los modernos deben estar fuera de la restauración, dice Castro Leal, pues ni Frank Lloyd Wright ni Le Corbusier se "dedicaron a parches y remiendos de edificios de otra época". Lo de esos hombres era la creación de una "nueva y genial arquitectura".

Castro Leal parte de una certeza doctrinal, digamos: "los monumentos antiguos tienen una individualidad y una unidad". Por tanto, "si vamos a conservarlos, conservémoslos como son, sin desnaturalizarlos, sin ridiculizarlos con pegotes nuevos". Hay casos recientes en las iglesias católicas, que son duramente condenados, como esos "ventanales con manchas de color de estilo expresionista", como esos muros desollados para dejar ver "la base del aplanado". Los "arquitectos fantasiosos" son una plaga, que recuerdan los nuevos ricos porfirianos, esos "burgueses" que "pintaban de aceite las fachadas de cantera y tezontle" como intentando recordar una casa francesa.[74]

LA POLÍTICA DE LA RESTAURACIÓN

No debe suponerse que la polémica de 1967 se desarrolló sólo como la emisión de argumentos construidos de manera racional y dirigida a un fin preestablecido. Como es fácil inferir, la polarización en los puntos de vista y el recurso al énfasis más allá de los argumentos intelectuales y técnicos fueron también aspectos clave de las jornadas. Aquello fue

[74] CASTRO LEAL, "La Catedral monumento, no museo", p. 58.

una guerra cultural, y no un concurso de estilo o de oratoria. Alfonso Noriega identificó algunas de las peculiaridades de la polémica que se desarrollaba más o menos a la vista del público. Llamó la atención que los representantes del partido neobarroco (O'Gorman, De la Maza, Piña Dreinhofer, Arnáiz y Freg) casi nunca se refirieran a sus adversarios por su nombre propio, un poco como si los paladines de la identidad estuvieran luchando contra unos entes genéricos e innombrables. Pero Noriega repara también en los errores de los modernistas, por ejemplo su timidez, su discurso entrecortado que no permitía saber bien a bien cuál era el alcance de su proyecto para intervenir la catedral. Noriega finalmente toca un punto clave: si entre los neobarrocos se sospechó en algún momento que el incendio había sido intencional ¿por qué nadie lo denunció ante las autoridades competentes?[75]

Noriega acierta al ubicar algunos síntomas de aquella polémica. El tono y la forma, dice también mucho del momento, de los recursos y referentes implícitos de los partidos. En una conferencia Francisco de la Maza llamó "arquitectos improvisados" a los autores del programa modernista.[76] Respuesta de Mario Pani: él y sus amigos "sí tienen título de arquitectos", y no esconden sus deseos de que con la restauración de la catedral se intente una "obra grandiosa" que deberá dejar huella.[77] Poco después Pani se explayaba en una defensa de la profesión; sus detractores lo eran por "pereza" intelectual, y le resultaba inconcebible que Francisco

[75] BMLT, Ae, I 05276-1, *Excelsior* (18 nov. 1967).
[76] BMLT, Ae, I 05275, *Excelsior* (9 ago. 1967).
[77] BMLT, Ae, I 05275, *Excelsior* (14 ago. 1967).

de la Maza, "ese profesor", haya querido hacer "del juicio del vulgo", es decir, "del promedio de los ineptos", el referente intelectual para tomar una decisión sobre la catedral.[78] Con motivo de una conferencia en la Academia de la Historia, O'Gorman llamó "maniáticos arquitectos" al grupo de Pani por haberse propuesto "el asesinato de la Catedral".[79]

La política de la restauración se organiza en dos sectores, que están superpuestos y entreverados con los argumentos racionalizados en los documentos de mayor elaboración conceptual y técnica: el primero, corresponde a las comunicaciones que llegaron directamente al arzobispo Miguel Darío Miranda; en segundo plano se perfilan los espacios proporcionados por la prensa y las instituciones educativas y culturales que por su naturaleza aparecían como idóneos para debatir el futuro de la catedral.

Todo parece indicar que en principio el arzobispo Miguel Darío Miranda simpatizó con la idea de una remodelación de la catedral, es decir, con los modernistas.[80] Es difícil establecer cuánto de esa simpatía provenía de las propias convicciones del prelado, cuánto de la voluntad de adecuarse a los tiempos posconciliares y cuánto de la influencia de Juan Lainé, quien presidía la Comisión de orden y decoro.[81]

[78] BMLT, Ae, I 05275, *Novedades* (6 sep. 1967).

[79] BMLT, Ae, 105276-1, *El Universal* (1º nov. 1967).

[80] Desde un punto de vista general, es a mi juicio todavía arduo hacer una evaluación política y doctrinaria del impacto del Concilio en México; ver al respecto BLANCARTE, *Historia*, pp. 203 y ss y ROMERO, *El aguijón del espíritu*, p. 431 y ss.

[81] Ciertamente, Juan Lainé (1883-1977) es un personaje clave en aquella disputa. Presidente de los *Boy Scout*, de la Cruz Roja, miembro de los Caballeros de Colón, parece haber sido, no obstante, una criatura del *aggiornamiento.*

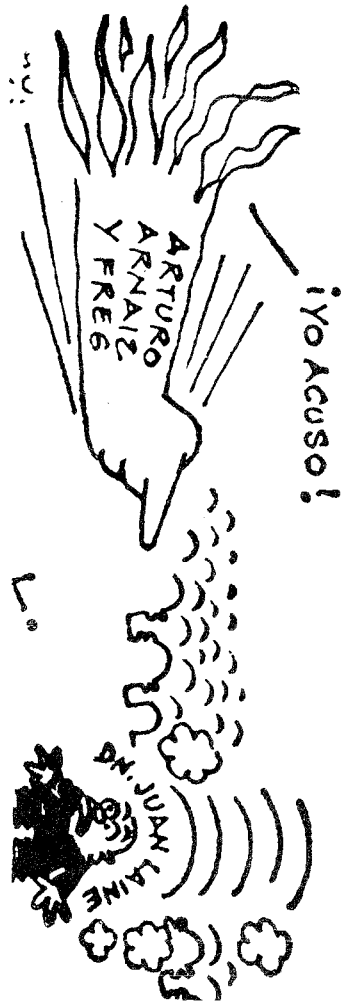
Sin embargo, la documentación generada en la Comisión no dejaba lugar a dudas de que los hombres prominentes en el arzobispado veían con buenos ojos una adecuación más o menos profunda de la nave catedralicia, con el fin de adaptarla a las nuevas exigencias litúrgicas.[82] Un estudio elaborado por el cabildo explícitamente vinculó el proyecto de renovar la catedral con la "Instrucción para aplicar la constitución sobre la liturgia sagrada", que como vimos es uno de los documentos más importantes de Vaticano II. El estudio repasa cada uno de los elementos esenciales al culto (presbiterio, cátedra, altar, púlpito y coro) para argumentar en favor de que todos contribuyan a que la celebración de "las acciones sagradas" exprese "la auténtica naturaleza" del rito y "abran la participación activa de los fieles". Del coro, por ejemplo, el documento considera que su lugar por excelencia en el culto renovado estaría a los lados del trono y siguiendo los contornos del ábside, "en contra de la costumbre de situarlos en el centro de la iglesia catedral [donde obstruyen] a los fieles la visibilidad del altar".[83]

La visibilidad del arzobispo no escapaba a nadie. Para la mayoría de los detractores del programa modernista, el enemigo estaba en casa, y aunque vestía el palio pensaba muy raro; cierta prensa enfatizaba esa amenaza (véase la figura 2). El arzobispo recibió comunicaciones que reflejan la intensidad del diferendo. A propósito de la entrega de fondos obtenidos en sendos conciertos organizados para restaurar

[82] Ya cité el memorando de la comisión técnica de fecha 10 de mayo de 1967; AHAM, Miguel Darío Miranda, Catedral, c. 127.

[83] AHAM, Miguel Darío Miranda, Catedral, c. 127, "Estudio que el V Cabildo Metropolitano de México presenta sobre la adaptación de la santa Iglesia Catedral a las normas del Concilio Vaticano II", s./f.

Figura 2



Es muy probable que esta caricatura haya aparecido en un periódico de la ciudad de México, aunque no se ha identificado su procedencia precisa
FUENTE: PIÑA DEINHOFER, *Restauración*, p. 73.

la catedral, María Cusí de Escandón pidió al obispo que "en el momento de la entrega de los fondos se haga una pública declaración de que no será desvirtuada [...] la voluntad de los donantes", es decir, que no serán usados los fondos para una "modernización" de la iglesia y, más aún, solicitó que la entrega de los dineros se hiciera "en presencia de representantes de la prensa nacional y de otras personas calificadas".[84] Para decirlo en otras palabras, Cusi condicionó la entrega de los fondos a su "buen" uso. Fueron tan duros los términos de la misiva anterior que otro contribuyente, Carlos Trouyet, quien participó también en la organización de los conciertos, escribió al arzobispo en otro tono: "los fondos [...] se entregaron a su Excelencia sin condición de ninguna especie, como es nuestra obligación, en primer lugar como católicos y, en segundo, como amigos que mucho lo admiramos".[85] Un periodista de una publicación católica interpretó la carta de Cusi como un "chantaje" al arzobispo, en vistas a lograr precisamente la restauración y no la "renovación" del inmueble.[86]

Un documento mucho más tardío parece culminar la estrategia de enfrentar de forma directa al arzobispo. Agustín Piña Dreinhofer fue uno de los adalides del bando de la restauración. A principios de 1970, después de tres años de debate público y cuando la balanza empezó a inclinarse justo en favor de los restauradores y contra el grupo de Pani, Piña

[84] AHAM, Miguel Darío Miranda, Catedral, c. 127, de María Cusi de Escandón al arzobispo, 22 de enero de 1968. La carta se imprimió dos años después, en PIÑA DREINHOFER, *Restauración*, p. 92.

[85] AHAM, Miguel Darío Miranda, Catedral, c. 127, de Carlos Trouyet al arzobispo, 19 de febrero de 1968.

[86] AHAM, Miguel Darío Miranda, Catedral, c. 127, recorte de periódico, Rafael Moya, "Crucero" en *Unión* (5 mayo 1968).

Dreinhofer hizo un análisis de la situación que en realidad era la celebración de una victoria política. Había llegado el momento, escribió al prelado, "de meditar sobre el problema, para medir [...] las posibilidades de una actuación digna de su alta investidura y responsabilidad". Luego enumeró una serie de asuntos, quizá para ayudar a la meditación de Darío Miranda: el proyecto que delineó y avaló la comisión técnica "era a todas luces absurdo" y si se hubiera realizado "con la autorización de su Excelencia" habría acarreado "un enorme desprestigio". Aquel proyecto, más aún, y de haberse realizado, habría sido la puesta en escena del "progresismo religioso extremista" que es la "manifestación formal de una mentalidad destructora de valiosas tradiciones".

El arzobispo debería pensar en otras cosas, por ejemplo en "las miradas de nuestros enemigos", siempre atentas, o en el sospechoso prestigio del prelado en los "medios políticos y sociales de nuestros enemigos ideológicos". Debería pensar, también, en que la "religión católica es el principal tesoro cultural de México" y que por tanto, un buen arreglo de la catedral representaría para el arzobispo "un extraordinario prestigio y enormes ventajas de orden práctico". Piña transita con facilidad al campo de las amenazas. Confiesa que "muchas han sido las recomendaciones recibidas de las más altas autoridades civiles para que [se] restaure debidamente su templo mayor, como testimonio de respeto a las tradiciones ideológicas y formales" del catolicismo mexicano. Más enfático aún, Piña informa al arzobispo que "concretamente [...] la Presidencia de la República y la Secretaría del Patrimonio están deseosas de que se dé la orden de restaurar los daños a la mayor brevedad posible (*in situ*)"; luego viene su opinión, que es una advertencia: "creo humildemente

que más ventajas se obtendrán de esta actitud, para nuestra religión, que de actuar contrariamente a sus deseos".[87] Hay de todo menos humildad en esa carta; su tono guarda correspondencia con el vocabulario y la emoción de aquella polémica, pero también con un momento diferenciado en el ambiente político: en 1967 las opiniones fluyen con relativa libertad, y el gobierno escucha y observa; a principios de 1970, después de la derrota de la protesta estudiantil, estamos ante un endurecimiento de las posiciones gubernamentales en todos los planos, y el tono amenazante de Piña Dreinhofer no deja lugar a dudas.[88]

Otras comunicaciones privadas, pero dirigidas a funcionarios públicos, expresan fobias intensas. José María de la Peña escribió al secretario de Educación Pública: "desde un principio sospeché [que] el siniestro [es decir el incendio] fue intencional". Todo puede explicarse, sigue De la Peña, porque "una minoría de altos prelados mexicanos" ha interpretado "a su antojo y beneficio personal las disposiciones litúrgicas del Concilio Vaticano II". Para iniciar las "reformas interiores en los templos del país" era necesario "empezar con la destrucción del Coro catedralicio". Es obvio que "haberlo mandado demoler hubiera sido demasiado [...] chocante para el pueblo"; por tanto se recurrió "a la argucia de un incendio provocado". La "furia iconoclasta" de los representantes de la alta jerarquía católica forma par-

[87] AHAM, Miguel Darío Miranda, Catedral, c. 127, de Agustín Piña Dreinhofer al arzobispo, 18 de enero de 1970.

[88] El conservadurismo social e intelectual, no sólo el gubernamental, no ha recibido la debida atención de los estudiosos de 1968 y de sus secuelas; intento una aproximación a este fenómeno en RODRÍGUEZ KURI, "El lado oscuro de la luna".

te de una "maniobra de vastas dimensiones para lucrar con el arte sacro de México". Todavía es tiempo, remata De la Peña, de "evitar que algunos vándalos sigan por el camino de la devastación". [89]

La disputa se suscitó también en otros espacios y con otras modalidades, en varios sentidos más abiertos y quizá más persuasivos que los alegatos firmados individualmente por intelectuales o académicos de renombre, o que las cartas personales y privadas cuyo destinatario era el arzobispo o algún funcionario público. Fue el bando restaurador el que utilizó y se benefició de la escritura de documentos públicos, convenientemente difundidos en los medios. En octubre de 1967 apareció un desplegado de la Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México, dirigida al presidente de la República, en la que se criticaba a la "pequeña corriente de opinión que pretende cambiar radicalmente la disposición arquitectónica y la ornamentación interior" de la catedral.[90]

Luego, en otro documento de noviembre del mismo año, también dirigida al presidente de la República, poco menos de 60 intelectuales y académicos resumieron en doce puntos las razones por las cuales el "único partido prudente es conservar la Catedral en el estado que guardaba antes del incendio"; en este segundo documento quedó exhibida la fortaleza de los restauradores, pues entre los firmantes estaban ex rectores de la Universidad Nacional, presidentes de las academias de historia y de la lengua, profesores uni-

[89] INAH, CNMH, Catedral Metropolitana, 1960-1989, leg. II, de José María de la Peña al secretario de Educación Pública, 26 de octubre de 1967.

[90] BMLT, Ae, I 05275; *Excelsior* (17 oct. 1967).

versitarios eminentes, escritores, artistas plásticos, críticos de arte y de literatura, y así por el estilo (véase el anexo, para relación completa). [91] Funcionarios públicos vinculados con la construcción, conservación y administración del patrimonio edilicio del gobierno y estudiantes de arquitectura de la Universidad Nacional circularon también documentos decididamente opuestos a cualquier renovación.[92]

Más enfática resultó la comunicación de un comité de "jóvenes católicos", que en el primer punto destacaron la obligación de la Mitra de someter cualquier plan de restauración al gobierno federal. Este segundo manifiesto reproduce y afina los argumentos que uno de sus firmantes (Alfredo Félix-Díaz) había publicado días antes, como vocero "de los tradicionalistas [...] y presidente del comité juvenil pro-restauración y defensa de la Catedral de México". Si el argumento de los académicos e intelectuales importa por el peso específico de los suscritos, en este caso llama la atención la adhesión a una tradición que no es tanto la de una arquitectura como lo es ciertamente la de unos apellidos: Berinstáin, Escandón Cusi, Félix-Díaz, Gallardo y Gorozpe.[93] No es un dato menor que cuando el comité de "jóvenes católicos" inició sus intervenciones públicas, la Mitra informara en un bo-

[91] BMLT, Ae, I 05276-1, *Excelsior* (15 nov. 1967).

[92] INAH, CNMH, Catedral Metropolitana, 1960-1989, leg. II, documento de la Comisión de Monumentos, s./f. y, mismo legajo, desplegado de estudiantes de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México en *El Heraldo de México* (17 nov. 1967).

[93] BMLT, Ae, I 05275, *Novedades* (31 oct. 1967); el texto de Alfredo Félix-Díaz apareció en *Novedades* (6 sep. 1967) (BMLT, Ae, I 05275). El desplegado de octubre fue reproducido en PIÑA DREINHOFER, *Restauración*, pp. 76-77.

letín de prensa que aquél no tenía "autorización" de ninguna especie "para actuar y que sólo la Comisión de orden y decoro podría reunir fondos para las obras de restauración".[94]

Interpelar directamente a los adversarios ideológicos, con una dureza que no se oculta, fue una constante en la estrategia del partido neobarroco. En enero de 1971 Francisco de la Maza publicó una carta dirigida a Juan Lainé, quien no dejó de estar en el centro de los acontecimientos. De la Maza utiliza un tono más bien brusco. De entrada señala que la actuación de la Comisión de orden y decoro ha sido "indigna". Esa Comisión no puede argumentar falta de dinero: "¿Guarda su Señoría", pregunta a Lainé, "el dinero que le dio Su Santidad y el producto de aquellos conciertos para que sus nietos reparen la Catedral más importante de América?" El historiador quiere ser irónico: llamó a Lainé "Su Tranquilidad".[95]

Un acto público expresa paradigmáticamente el grado de confrontación alrededor del asunto de la catedral. El 23 de octubre de 1967 se celebró en el auditorio de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional una mesa redonda para debatir el destino de los arreglos en la catedral. Por el lado de los restauradores participaron el historiador Edmundo O'Gorman y los arquitectos Agustín Piña Dreinhofer y José Luis Benlliure; por los modernistas lo hicieron los arquitectos Enrique del Moral, Ricardo de Robina y Mauricio Gómez Mayorga. Según las crónicas, el auditorio

[94] BMLT, Ae, I 05275, *El Universal* (10 oct. 1967).

[95] INAH, CNMH, Catedral Metropolitana, leg. 1, "Carta de Francisco de la Maza a Don Juan Lainé: el Altar del Perdón y una abulia que no tiene perdón", en *México en la cultura*, suplemento de *Novedades* (31 ene. 1971).

estaba repleto. Es probable que en aquella reunión se haya innovado poco en términos de los argumentos.

Pero el ambiente fue otra cosa. Por principio de cuentas, Del Moral, pero sobre todo Gómez Mayorga se liaron en ásperos intercambios verbales con el público, lo que calentó el ánimo de ponentes y escuchas. Desde el público se gritaron consignas y se hizo barullo deliberado. La reunión llegó a su clímax cuando el historiador Arturo Arnáiz y Freg, quien se encontraba entre el público, acusó a mansalva a Juan Lainé (responsable de la Comisión de orden y decoro) de ser el culpable directo y personal del incendio de enero. Arnáiz y Freg declaró a la prensa el día siguiente que había hecho la acusación "al calor de la gritería estudiantil", pero su dicho no intentó ser una disculpa: insistió en que Lainé era culpable del incendio por abandono e irresponsabilidad y en que, *by the way*, la ignorancia de la Comisión era "patética" (la figura 3, pedestre en todos sentidos, ilustra el sentido de la intervención de Arnáiz y Freg). La Mitra salió en defensa de Lainé, y calificó las críticas como "injustas". Pero además introdujo un elemento de sospecha. Amén de insistir en que el Comité Juvenil Pro-restauración no tenía "representación alguna para tomar parte" en el asunto de la catedral, denunció que ese grupo estaba "movido por otra organización mal encubierta".[96]

[96] Infiero el asunto del ambiente e incluso el tono de las intervenciones en la mesa redonda de los documentos que siguen: "Mesa redonda en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México", en PIÑA DREINHOFER, *Restauración*, pp. 37-38. Además BMLT, Ae, I 05275, *Novedades* y *El Universal* (25 oct. 1967) y *Novedades* (26 oct. 1967). La crónica que aparece en la compilación de Piña Dreinhofer es totalmente parcial al partido restaurador; concluye, que "el triunfo de los restauradores" fue "respaldado por el aplauso del público".

Figura 3

—Y después de la Catedral, los "progresistas" vamos a modernizar las Pirámides de San Juan Tehotihuacán y las Tumbas de Monte Albán.

La viñeta no deja dudas del papel asumido por Arnáiz y Freg como promotor de un linchamiento mediático contra Juan Lainé
FUENTE: PIÑA DREINHOFER, *Restauración*, p. 14.

Sergio Méndez Arceo, quien asistió "como oyente" a la mesa redonda, señaló que "fue una experiencia humana extraordinaria ver hasta qué punto se puede encauzar a un grupo numeroso de jóvenes universitarios por el camino de la irreflexión y de la pasión". Su presencia no pasó inadvertida, y suscitó algunas aclaraciones en la prensa.[97] Y aunque no dispongo de una evidencia documental concluyente, no es improbable que sin decirlo abiertamente tanto la Mitra como Méndez Arceo estuvieran culpando de obstruir el desarrollo de la mesa redonda al Movimiento Universitario de Renovadora Orientación (MURO). En todo caso el *modus operandi* de los saboteadores de aquella reunión era muy similar al que utilizaba el MURO en otras escuelas universitarias de México y Puebla.[98] Sea lo que sea, Salvador Novo entendió a su manera lo que había sucedido en la mesa redonda. Escribió una caricatura boxística de la reunión. "En esta esquina, Kid O'Gorman: en la otra Kike del Moral". De este lado, "los tranquilos"; allá, "los *angry old men*". Un espontáneo en la función, dice Novo: "Arnáiz y Freg —decidido a Fregar".[99]

[97] Al respecto ver dos textos del obispo, "El Coro de la Catedral de México...", 29 de octubre de 1967 y "Aclaraciones al artículo de la revista *Resumen*...", 3 de diciembre de 1967, ambos en *Correo del Sur* y compilados en CIDOC, *Cuernavaca*, I, pp. 199-202 y 212-214.

[98] El MURO era una organización anticomunista, de filiación católica, fundada a principios de la década de 1960, y con arraigo sobre todo en Puebla y la ciudad de México. Los procedimientos para "reventar" reuniones públicas de estudiantes o profesores universitarios acusados por él de ser comunistas, castritas, filosoviéticos, etcétera, están documentados en GONZÁLEZ RUIZ, *MURO. Memoria y testimonios*.

[99] La caricatura de Novo, en PIÑA DREIHOFER, *Restauración*, p. 38.

EL GOBIERNO FEDERAL Y LA CATEDRAL

Aunque para ambos bandos no había duda que el gobierno federal tenía jurisdicción plena sobre el arreglo del templo, las peculiaridades de las relaciones jurídico-políticas entre el Estado y las iglesias obraron desde un principio en favor del partido neobarroco. De cualquier forma, en aquella coyuntura y en medio de los altercados y la disputa ideológica, la cuestión que se planteaba no era exactamente retórica: ¿quién tendría la última palabra en la decisión sobre el arreglo de la catedral? A solicitud de Agustín Piña Dreinhofer, Gustavo R. Velasco, por la Barra Mexicana de Abogados, de una parte, y el Ilustre y Nacional Colegio de Abogados, de la otra, emitieron documentos con pretensiones de dictamen, en los que reservaron totalmente al gobierno federal, por medio de las Secretarías de Educación Pública, del Patrimonio Nacional y del Instituto Nacional de Antropología e Historia, las decisiones sobre la intervención del templo. En ninguno de los dos documentos se reconocía en el arzobispo ni en ningún subordinado la capacidad de decidir por sí y ante sí la remodelación de la catedral. El argumento de los abogados tenía fuerte sustrato jurídico, y además se colocaba ventajosamente en el imaginario político mexicano: que la catedral, como templo dedicado al culto y como monumento histórico y artístico, estaba en el dominio de la nación, y que ésta era representada por el gobierno federal; cualquier modificación estructural o en la disposición del mobiliario podría alterar la naturaleza de monumento histórico de la catedral.[100]

[100] "Situación jurídica de la Catedral en México", s.f. y del Ilustre y Nacional Colegio de Abogados de México a Piña Dreinhofer, 12 de junio

En una conferencia en la Academia Mexicana de la Historia, Arnáiz y Freg de plano solicitó la pronta intervención del "Estado" para que "salve de las manos ineptas a la Catedral de México". Meses después el mismo historiador declaraba que era un hecho muy "afortunado" que el Estado tuviera los recursos legales para proteger el monumento; Piña Dreinhofer, otro adalid del partido neobarroco, recordó que la Iglesia católica sólo era usufructuaria de los edificios destinados al culto público.[101] El bando de los modernistas debió entrar a esos terrenos. No cuestionó la potestad estatal sobre los templos, pero dirigió sus argumentos al terreno de las definiciones amplias. Enrique Maza, por ejemplo, señaló que la disposición barroca del interior reflejaba la desigualdad social de la época novohispana, y que por tanto cuando se recordaba que el templo estaba en el dominio de la nación, había que hacer un esfuerzo serio por definir el sentido moderno de esta última. Ramón de Ertze Garimendi atacó el mismo problema: "un edificio sirve a la nación cumpliendo la función propia, una escuela como escuela, una catedral como catedral".[102]

A pesar de contar con fuerte respaldo jurídico, la participación de los representantes del gobierno federal tiende

de 1967, en PIÑA DREINHOFER, *Restauración*, pp. 61-63 y 64-65, respectivamente. De cualquier forma, para mejor entendimiento del estatus jurídico de la catedral deben revisarse LOMBARDO, "El patrimonio arquitectónico y urbano" y BECERRIL MIRÓ, *El derecho del patrimonio*, pp. 55-70 y 221-225.

[101] La primera intervención de Arnáiz y Freg en BMLT, Ae, 105276-1, *Novedades* (15 nov. 1967), la segunda, y la de Piña, en BMLT, Ae, 105276-1, *Excelsior* (23 mar. 1968).

[102] BMLT, Ae, I 05276-1, Maza, "¿Quién es la nación?" (8 nov. 1967) y Ertze Garimendi, "Coro y altar" (17 nov. 1967), ambos en *Excelsior*.

a ser discreta en el debate que inició en 1967. En la prensa casi no se registran declaraciones de funcionarios federales o locales que debían involucrarse en el arreglo y conservación de la catedral (por ejemplo los secretarios de Educación Pública y del Patrimonio Nacional, y los titulares del Instituto Nacional de Antropología e Historia y del Departamento del Distrito Federal). De ahí no puede inferirse que el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz no estuviera al tanto de lo que pasaba. La imagen difuminada del gobierno obedece a una respuesta instintiva, pero entendible: incluso en los términos autoritarios del régimen, no podía correr el riesgo de atribuirse sin más la decisión última al respecto. El arreglo de la catedral era una papa caliente, y un pronunciamiento público enfático del gobierno sobre el sentido de la restauración, antes de ponderar las fuerzas en juego, era un peligro obvio.[103]

Los argumentos y la intensidad y duración de la polémica descubren puntos esenciales para una interpretación política del debate. A mi juicio, lo que el argumento de los modernistas dejaba meridianamente claro es que la reforma litúrgica y pastoral de la Iglesia católica era, también, un intento por fortalecer el liderazgo social (político quizá) de los obispos. Su visibilidad y centralidad en la liturgia renovada era un símil —más que una metáfora— de lo que la Iglesia deseaba para fortalecer las relaciones de la sociedad católica

[103] Tan pronto como a fines de febrero de 1967, Jorge Medellín, subdirector de bienes inmuebles y urbanismo de la Secretaría del Patrimonio, reconocía la existencia de trece opiniones distintas sobre el destino del arreglo de la catedral, y llamaba a realizar una suerte de encuesta nacional para resolver sobre el asunto; ver BMLT, Ae, I 05273, *Excelsior* (27 feb. 1967).

con la institución. Que un hombre como Méndez Arceo fuera tan notorio en la defensa del proyecto modernista para la catedral y que se le asociara como la eminencia no tan gris detrás de las ideas propiamente arquitectónicas y estéticas, son datos que deben considerarse.

Hay más. Méndez Arceo sabía que detrás de los historiadores, restauradores y católicos desafectos a la reforma de la catedral, podía vislumbrarse una zona de disputa política que incluía como interlocutor al gobierno federal. En noviembre de 1967, el obispo de Cuernavaca asumía como correcta la caracterización política del partido neobarroco que hizo Luis Moya en un semanario católico; ese bando se conformaba por *a*) "los conservadores de arte", *b*) "los tradicionalistas en materia religioso-social" y *c*) "los que quieren picarle la cresta al gobierno, para que no se deje y no deje [*sic*] que la Iglesia levante cabeza".[104] Aunque en este momento y en este plano de la reconstrucción de los hechos no existe ninguna evidencia concluyente, algunos datos permiten entrever que el gobierno federal maniobró tras bambalinas.

En primer lugar, hay que considerar la carta del arquitecto Agustín Piña Dreinhofer al arzobispo de México, de diciembre de 1970, y citada en extenso antes. Es claro que Piña Dreinhofer se declara vocero del gobierno y del deseo de la presidencia y de la Secretaría del Patrimonio Nacional para que la restauración se hiciera en los términos del partido neobarroco.[105] En 1967 Piña Dreinhofer era jefe de la oficina

[104] MÉNDEZ ARCEO, "Diversas opiniones...", en *Correo del Sur* (26 nov. 1967) en CIDOC, *Cuernavaca* I, p. 210.

[105] AHAM, Miguel Darío Miranda, Catedral, c. 127, de Agustín Piña Dreinhofer al arzobispo, 18 de enero de 1970.

de licencias e inspección de construcciones privadas del Departamento del Distrito Federal (es decir, del gobierno de la ciudad), y coordinador de las comisiones de ampliación del Paseo de la Reforma, de estacionamientos, de explotación de minas, de calificación de infracciones, de estudios de las zonas de Polanco y Anzures, y de calificación de órdenes de demolición.[106] El arquitecto era un funcionario público inserto en el corazón de la administración edilicia de la capital; no es difícil suponer que su doble papel como compilador de los documentos de los opositores al proyecto modernista y como autor de la carta/amenaza al arzobispo haya sido sólo la empresa personal de un burócrata abnegado.

Además, tenemos la actitud militante de Arturo Arnáiz y Freg, quien generó uno de los escándalos más grandes cuando acusó a Lainé, en la mesa redonda en Ciudad Universitaria, de haber provocado intencionalmente el incendio; que Arnáiz y Freg no reculara e insistiera en el punto después de la trifulca hace pensar que no tuvo temor alguno de ser acusado de difamación o de algo parecido. El escritor Ricardo Garibay, en un texto autobiográfico, recordaría tiempo después la especial deferencia que disfrutaba Arnáiz y Freg del presidente Luis Echeverría. Arnáiz y Freg viajaba constantemente con Echeverría, a la manera de una suerte de consejero del idioma y del estilo de expresión del mandatario.[107]

Sea lo que sea, fue en los primeros meses de la administración presidencial de Echeverría cuando las autoridades federales tomaron las decisiones definitivas sobre el arre-

[106] AHDF, *Obras públicas*, c. 680, de José Creel de la Barra a Piña Dreinhofer, 7 de enero y 2 de marzo de 1967.
[107] GARIBAY, *Cómo se gana la vida*, pp. 228-230.

glo de la catedral. Sendos documentos fueron elaborados por funcionarios del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1971. El primero, sugiere que todas aquellas secciones perdidas en el altar del Perdón y en el coro sean reconstruidas a partir del registro fotográfico existente o de piezas idénticas que hayan sobrevivido al fuego. En el caso de las pinturas perdidas, propone trasladar piezas de autores relevantes desde otros ámbitos. El segundo es más prolijo en la justificación. De entrada reconoce que el incendio originó la formación de "dos corrientes de opinión". De ahí que las autoridades debieron aceptar "un sabio compás de espera, que permitió escuchar por cuatro largos años, argumentos en uno u otro sentido", lo que evitó "decisiones precipitadas". A la manera de O'Gorman, el documento señala que lo trascendente de la disputa de 1668 fue la decisión de conservar el coro tal como éste llegó al siglo XX: de frente al altar Mayor; es tal decisión —y no el diferendo de ideas del siglo XVII— lo que constituye "un hecho histórico". Por lo demás, el documento afirma que de cualquier manera nadie ha puesto en duda el valor estético del altar del Perdón y del coro; por tanto, resulta absurdo hablar de "una pretendida incompatibilidad armónica [del altar y el coro] con las características estructurales del edificio en sí".[108]

La justificación de una restauración plena de las secciones afectadas concluye con dos afirmaciones, dirigidas al corazón del argumento modernista. En primer lugar, no existía problema alguno de espacio o cupo en la catedral, que justi-

[108] INAH, CNMH, Catedral Metropolitana, leg. I, "Consideraciones para el criterio a seguir en la restauración de los elementos dañados en el Coro de la Catedral Metropolitana de México", s. f. (debe ser 1971).

ficara la demanda de trasladar o suprimir el coro; la dinámica sociodemográfica y espacial de la ciudad había hecho que la concurrencia de fieles a la catedral se mantuviera constante e incluso disminuyera en los últimos años. La siguiente aseveración es más fuerte, y de hecho es una petición de principio: "los problemas de restauro no pueden ser considerados como campo propio de la creación artística de tipo personal", con lo cual se estaba descartando la posibilidad de que los artistas contemporáneos dejaran su huella en la restauración.[109]

En abril de 1971 Sergio Zaldívar Guerra, nuevo titular del Departamento de Monumentos Coloniales del INAH, hizo público el dictamen que oficializó la posición del gobierno de la República. Éste adoptaba a plenitud los postulados del partido neobarroco, para evitar "hacer del interior de la Catedral una escenografía sin sentido". Como ya era notable en el par de borradores citados anteriormente, Zaldívar siguió muy de cerca la argumentación de O'Gorman en su texto de 1967: el alegato se organizó en un argumento histórico, en uno estético y en uno funcional. No es un dato menor que la divulgación del dictamen fuera acompañada —en la primera plana de un periódico tan importante como *Excelsior*— por la noticia de que la Policía Judicial Federal había recuperado un par de estípites que formaban parte del altar del Perdón, y robados del interior de la catedral unas semanas antes. Piña Dreinhofer aprovechó la coyuntura de la publicación y de la recuperación de las piezas para acusar a Lainé, una vez más, de negligencia. En abril de 1971 el gobierno federal tenía una posición firme y clara sobre la restauración, y de paso colocó

[109] INAH, CNMH, Catedral Metropolitana, leg. 1, "Dictamen técnico de los daños sufridos por la Catedral Metropolitana en el incendio del 18 de enero de 1967", s. f. [debe ser 1971].

a Lainé (e indirectamente al arzobispo Darío Miranda) en la incómoda circunstancia de que los bienes bajo su resguardo se convirtieran en noticia de nota roja.[110] Acabó la historia.

CONCLUSIONES

Hoy en día la disposición del altar del Perdón y del coro es idéntica al ordenamiento vigente en enero de 1967. El partido neobarroco ganó todo y los modernistas perdieron todo. Más allá de la pregunta siempre inquietante de si el altar y el coro son falsos históricos, una serie de cuestiones de orden ideológico, político y cultural debe plantearse.

En primer lugar, subrayo que la historia derrotó a la arquitectura. La polémica de 1967 hace evidente que la identidad entre el orden barroco y la definición de lo nacional/mexicano ha gozado de un poder extraordinario. Los costos de esa hegemonía no pueden ser disminuidos. Los poderes críticos implícitos y explícitos de la tradición moderna fueron anulados por una vindicación de lo esencial, de lo singular y de lo originario. El impulso fáustico de la vanguardia fue impedido de hacer su propia lectura del pasado arquitectónico, bajo el argumento de que la catedral, como representación de la nación, exigía una intervención que la plasmara en el tiempo, idéntica a sí misma. De ahí que el mayor saldo de la polémica de 1967 debe ser ubicado no en los

[110] El dictamen de Zaldívar se publicó en *Excelsior* (22 abr. 1971), pp. 1 y 10. Justo a un lado del dictamen está la nota sobre el robo y recuperación de los estípites en casa "del millonario" Raúl Robles Martínez. La andanada de Piña Dreihofer contra Lainé se encuentra en *Excelsior* del 23 de abril, también en primera plana. Han comentado el dictamen de Zaldívar, de manera muy favorable, ESTRADA, "Coro" y VENCES, "Altar Mayor".

ámbitos de la historia del arte o de la arquitectura, sino en aquella dimensión que toca el desarrollo de las ideas sobre el lugar de encuentro entre lo local y lo universal, es decir, justo en el entrelazamiento complejo de las tradiciones y la crítica a éstas del modernismo.

No debe sorprender, en segundo término, la confluencia de fuerzas en el partido neobarroco. Ya se destacó la importancia fundamental de los historiadores en ese campo. Pero no puede desestimarse la hipótesis de que políticos de la talla de Luis Echeverría Álvarez (primero como secretario de Gobernación, luego como candidato y finalmente como presidente de la República) encontraron en la disputa de la catedral una doble oportunidad: para afianzar el discurso nacionalista reclamando para la catedral el estatus de monumento y síntesis de los mexicanos; y para establecer un límite a la notoriedad pública de los jerarcas católicos cuyo discurso y prácticas litúrgicas y políticas parecían haber adquirido un nuevo impulso con el Concilio.

En último término, es notable la duración e intensidad del debate. Como en otras tantas facetas de la década de 1960, un observador atento descubrirá energías y tensiones extraordinarias en el mundo intelectual y político mexicano. En este caso, esa conflictiva se ventiló públicamente en la prensa y en ámbitos académicos. El autoritarismo mexicano no parece haber cancelado, sino sólo administrado el conflicto de ideas y tendencias de pensamiento. Que en un caso tan emblemático como el de catedral el gobierno federal mantuviera por meses e incluso por años un perfil bajo, casi ausente, es un hecho fascinante, que dice mucho de un poder político que actuaba a veces más por una suerte de instinto que por convicciones ideológicas propiamente dichas.

ANEXO

Firmantes del desplegado del 16 de noviembre de 1967 (*Novedades* y *Excelsior*), dirigido a Gustavo Díaz Ordaz, presidente de la República:

Salvador Novo	Rufino Tamayo	Martín Luis Guzmán
Alfonso Caso	Antonio Castro Leal	Gustavo Baz
Francisco Monterde	Ignacio Bernal	Arturo Arnáiz y Freg
José Bravo Ugarte	José Iturriaga	Manuel Romero de Terreros
Justino Fernández	Raúl Noriega	Manuel del Castillo Negrete
Gustavo R. Velasco	Jorge Enciso	Rubén Bonifaz Nuño
Francisco de la Maza	Rafael Solana	Miguel León Portilla
Andrés Henestrosa	Raúl Fournier	Ernesto de la Torre
Luis Barragán	Alfonso de Neuvillate	Jorge Gurría Lacroix
Fernando Salmerón	Carmen Barreda	María del Carmen Millán
José Luis Beinllure	Rafael Rúa	Mario Monteforte Toledo
Manuel Carballo	Beatriz de la Fuente	Joaquín Sáenz
Carlos Flores Marini	Luis García Remus	Julián Pablo Fernández
Roberto Álvarez Espinosa	José Rojas Gareidueñas	Elisa Vargas Lugo
José Miguel Quintana	Loenel Colores	Alberto Amador
Rafael Norma	Jesús Barba Erdman	Juan Urquiaga
Felipe García Veraza	Carolina Amor de Fournier	Jorge Alberto Manrique
Augusto Pérez Palacio	Ricardo Arancón	José García Ocejo
Guillermo Norma	Agustín Piña Dreinhofer	

* La investigación documental para este artículo fue financiada por Conacyt, por medio del proyecto "Ciudades mexicanas del siglo XX, ca. 1890-1970", que coordina Carlos Lira en la Universidad Autónoma Metropolitana (Azcapotzalco). Agradezco a Carlos Lira sus comentarios a versiones anteriores del trabajo. Víctor Cruz y Luis Aboites también leyeron versiones previas del trabajo, y lo comentaron con amplitud.

SIGLAS Y REFERENCIAS

BMLT, Ae	Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Archivos económicos.
AHAM	Archivo Histórico del Arzobispado de México, México, D. F.
AHDF	Archivo Histórico del Distrito Federal, Obras Públicas, México, Distrito Federal.
INAH, CNMH	Instituto Nacional de Antropología e Historia, Comisión Nacional de Monumentos Históricos, México, D. F.

ABASCAL, Salvador

La secta socialista en México. Iván, don Sergio, don Ramón, don Enrique, Alejandro, Genaro, México, Ser, 1971.

ARANDA, Alberto

"La apertura post-conciliar en la liturgia y el arte", en *Primer simposio internacional de arte sacro*, México, Comisión Nacional de Arte Sacro, A. C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Desarrollo Social, 1992, pp. 43-53.

ARNÁIZ Y FREG, Arturo

"La destrucción de la Catedral de México y su significación histórica", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, XXVI:4 (oct.-dic. 1967), pp. 374-385.

BECERRIL MIRÓ, José Ernesto

El derecho del patrimonio histórico-artístico en México, México, Porrúa, 2003.

BENJAMIN, Walter

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2003.

BERMAN, Marshall

Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, traducción de Andrea Morales, México, Siglo Veintiuno Editores, 1989.

BLANCARTE, Roberto

Historia de la Iglesia católica en México, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio Mexiquense, 1992.

CALINESCU, Matei

Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, Durham, Duke University Press, 1987.

CARPENTIER, Alejo

"Lo barroco y lo real maravilloso", en *Ensayo cubano del siglo XX*, selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 333-356.

CASALS, Joseph

Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte, Barcelona, Anagrama, 2003.

CASTRO LEAL, Antonio

"La Catedral, monumento, no museo", en PIÑA DREINHOFER, 1970, pp. 57-60.

Catedral de México

Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986.

CIDOC

Cuernavaca. Fuentes para el estudio de una diócesis. Documentos y reacciones, 1959-1968, Cuernavaca, 1968 (dossier 31), II vols.

Concilio Vaticano II

Concilio Vaticano II. Constituciones, decretos, declaraciones, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966.

CUADRIELLO AGUILAR, Jaime

"El afán intelectual de Francisco de la Maza: temas, imágenes y textos", en EDER (coord.), 2001, pp. 215-251.

CHIAMPI, Irlear

Barroco y modernidad, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

CHOAY, Françoise

The Invention of the Historie Monument, traducción al inglés de Lauren M. O'Connell, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

DAVIS, Diane E.

"El rumbo de la esfera pública: influencias locales, nacionales e internacionales en la urbanización del centro de la ciudad de México, 1910-1950", en SACRISTÁN y PICCATO (coords.), 2005, pp. 223-272.

ECO, Humberto

Apocalípticos e integrados, traducción de Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1977.

ECHEVERRÍA, Bolívar

La modernidad del barroco, México, Era, 1998.

"Introducción", en BENJAMIN, 2003, pp.

EDER, Rita (coord.)

El arte en México: autores, temas, problemas, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional, Fondo de Cultura Económica, 2001.

ESTRADA DE GUERRERO, Elena I.

"Coro", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986, pp. 452-465.

FLORESCANO, Enrique (coord.)

El patrimonio nacional de México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 1997, vol. I.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

"El patrimonio nacional de México y la construcción imaginaria de lo nacional", en FLORESCANO (coord.), 1997, vol. I, pp. 57-86.

GARIBAY, Ricardo

Cómo se gana la vida en Memoria, dos, introducción de Vicente Leñero, ensayo particular de Josefina Estrada, México, Oceano, 2002, «Obras reunidas, 7».

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón

Ensayo sobre lo cursi: suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas, Madrid, Moreno-Ávila, 1988.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier

Historicismo de la arquitectura barroca novohispana, México, Universidad Iberoamericana, 1997.

GÓMEZ MAYORGA, Mauricio

"Problemas suscitados por el incendio en la Catedral", en *Arquitectura/México*, 96-97 (primer semestre, 1967), pp. 33-37.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Teodoro

Retrato de arquitecto con ciudad, prólogo de Octavio Paz, México, Artes de México, El Colegio Nacional, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

GONZÁLEZ MELLO, Renato

"La victoria impía. Edmundo O'Gorman y José Clemente Orozco", en EDER (coord.), 2001, pp. 272-302.

GONZÁLEZ RUIZ, Édgar

MURO. Memoria y testimonio, 1961-2002, Puebla, Gobierno del estado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.

GREENGERG, Clement

Arte y cultura. Ensayos críticos, traducción de Justo Beramendi, Barcelona, Paidós, 2002.

"Vanguardia y *kitsch*", en GREENBERG, 2002, pp. 15-34.

HALLINAM, Paul J.

"Obispos", en *Los documentos del Vaticano II*, México, Él, 1966, pp. 384-391.

HOLSTON, James

The Modernist City. An Anthropological Critique of Brasilia, Chicago, The Chicago University Press, 1989.

LEZAMA LIMA, José

La expresión americana, edición de Irlemar Chiampi, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

LOMBARDO, Sonia

"El patrimonio arquitectónico y urbano (de 1521 a 1900)", en FLORESCANO (coord.), 1997, vol. II, pp. 198-240.

MARTÍNEZ JUSTICIA, María José

Antología de textos sobre restauración, selección, traducción y estudio crítico de..., Jaén, Universidad de Jaén, 1996.

MAZA, Francisco de la

Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

"Falsa y deleznable es la invocación de abrir espacios para el pueblo en la Catedral", en *Arquitectos de México* (ene.-jun. 1968), pp. 23-24.

"La Catedral de México no es sólo de tradición española", en *Arquitectos de México* (ene.-jun. 1968), pp. 25-31.

"La Catedral en capilla. Pros y contras", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, XXVI:4 (oct.-dic. 1967), pp. 339-350.

"Notas sobre lo cursi", en *Obras escogidas*, prólogo y selección de Elsa Vargaslugo, Querétaro, Comité Organizador San Luis 400, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

"Sobre arquitectura *Art-Nouveau*", en *Obras escogidas*, prólogo y selección de Elsa Vargaslugo, Querétaro, Comité Or-

ganizador San Luis 400, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

MAZÍN GÓMEZ, Óscar

El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996.

MCNASPY, C. J., S. J.

"La liturgia", en *Los documentos del Vaticano II*, México, Él, 1966, pp. 124-127.

MÉNDEZ ARCEO, Sergio

Exhortación pastoral acerca del reacondicionamiento de la Santa Iglesia Catedral de Cuernavaca, Cuernavaca, diciembre de 1959.

MENIS, Giancarlo

"La reforma litúrgica del presbiterio en iglesias antiguas de Italia", en *Primer simposio internacional de arte sacro*, México, Comisión Nacional de Arte Sacro, A. C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Desarrollo Social, 1992, pp. 37-42.

MOLINUEVO, José Luis

El espacio político del arte: arte e historia en Heidegger, Madrid, Tecnos, 1998.

MORAL, Enrique del

"Una opinión sobre la reconstrucción de la Catedral", en *Arquitectura/México*, 96-97 (primer semestre, 1967), pp. 23-28.

MOYSSÉN, Xavier

"Las pinturas perdidas de la Catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, pp. 87-105.

O'GORMAN, Edmundo

Crisis y porvenir de la ciencia histórica, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1947.

"La Catedral de México. Renovación o reparación", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, XXVI:4 (oct.-dic. 1967), pp. 351-373.

"La Catedral de México. Análisis del debate", en *Arquitectos de México* (ene.-jun. 1968), pp. 32-45.

Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Historiología: teoría y práctica, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

"La historia: Apocalipsis y evangelio", en O'GORMAN, 1999, pp. 189-204.

"José Clemente Orozco y la gran tradición de nuestra América", anexo a GONZÁLEZ MELLO, 2001, pp. 298-301.

"El arte o de la monstruosidad", en *El arte o de la monstruosidad*, México, Planeta, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 71-88.

OLEA, Óscar (ed.)

Arte y espacio. XIX Coloquio internacional de historia del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

PANI, Erika (coord.)

Conservadurismos y derechas en la historia de México, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2 vols. [en prensa].

PANI, Mario

"Presentación", en *Arquitectura/México*, 96-97 (primer semestre, 1967), p. 3.

PICCATO, Pablo

"Conversación con los difuntos: una perspectiva mexicana ante el debate sobre la historia cultural", en *Signos históricos*, 8 (jul.-dic. 2002), pp. 13-43.

"Introducción: ¿modelo para armar? Hacia un acercamiento crítico a la teoría de la esfera pública", en SACRISTÁN y PICCATO (coords.), 2005, pp. 9-40.

PIÑA DREINHOFER, Agustín

"Dos desgracias para la Catedral de México, primero el incendio, después... ¿una deformación?", en *Arquitectos de México* (ene.-jun. 1968), pp. 14-20.

Restauración de la Catedral de México. Memoria de la polémica por el arquitecto... en el tercer aniversario del incendio, 18 de enero de 1970, México, s. p. i., 1970.

PLAZAOLA, Juan, S. I.

El arte sacro actual. Estudio, panorama, documentos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

RIUS FACIUS, Antonio

Los demoledores de la Iglesia en México, México, s. e., 1972.

ROBINA, Ricardo de

"Un programa para la Catedral de México", en *Arquitectura/México*, 96-97 (primer semestre, 1967), pp. 4-22.

RODRÍGUEZ KURI, Ariel

"El lado oscuro de la luna. El momento conservador en 1968", en PANI (coord.), 2007, 2 vols.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida

"Catedrales vivas o catedrales muertas", en *Arquitectura/México*, 96-97 (primer semestre, 1967), pp. 29-32.

El surrealismo y el arte fantástico en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

Una década de crítica de arte, México, Secretaría de Educación Pública, 1974, «SepSetentas, 145».

ROMERO DE SOLÍS, José Miguel

El aguijón del espíritu: historia contemporánea de la Iglesia en México, 1892-1992, México, Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana, 1994, «Iglesia y sociedad».

ROQUE, Georg

"La pragmática de las obras: hacia una antropología política del espacio", en OLEA, 1997, pp. 27-52.

RUBIO Y RUBIO, Alfonso

"Monterrey y la renovación de las artes sagradas en México", en *Primer simposio internacional de arte sacro*, México, Comisión Nacional de Arte Sacro, A. C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Desarrollo Social, 1992, pp. 201-208.

RUSKIN, John

Las siete lámparas de la arquitectura, s. t., Valencia, F. Samper y Cía, s. f.

SACRISTÁN, Cristina y Pablo PICCATO (coords.)

Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005.

SANTOS, Lidia

"Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana", en SCHUMM (ed.), 1998, pp. 337-351.

SARDUY, Severo

Barroco, en *Obra completa*, edición crítica de Gustavo Guerrero y Françoise Wahl, Madrid, ALLCA, 1999, t. II.

SCHUMM, Petra (ed.)

Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano, Frankfurt am M., Vervuert, 1998.

"El concepto barroco en la época de la desaparición de las fronteras", en SCHUMM (ed.), 1998, pp. 13-30.

SHERIDAN, Guillermo

México en 1932: la polémica nacionalista, estudio introductorio de..., México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

SONTAG, Susan

"Notas sobre Camp", en *Contra la interpretación*, traducción de Javier González-Pueyo, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 323-344.

SUÁREZ, Luis

Cuernavaca ante el Vaticano, México, Grijalbo, 1970.

TOUSSAINT, Manuel

La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte, México, Porrúa, 1973.

VENCES, Magdalena

"Altar del perdón", en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural,* México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986, pp. 466-493.

VENTURI, Robert

Complexity and Contradiction in Architecture, introducción de Vincent Scully, Greenwich, The Museum of Modern Art, 1968.

VILATELLA, Javier

"Las amenazas de la decoración: apuntes teóricos y relecturas de la arquitectura religiosa del barroco mexicano", en SCHUMM (ed.), 1998, pp. 259-276.